L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

JANVIER 1981

N° 274

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	

Abonnement de soutien ...... F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

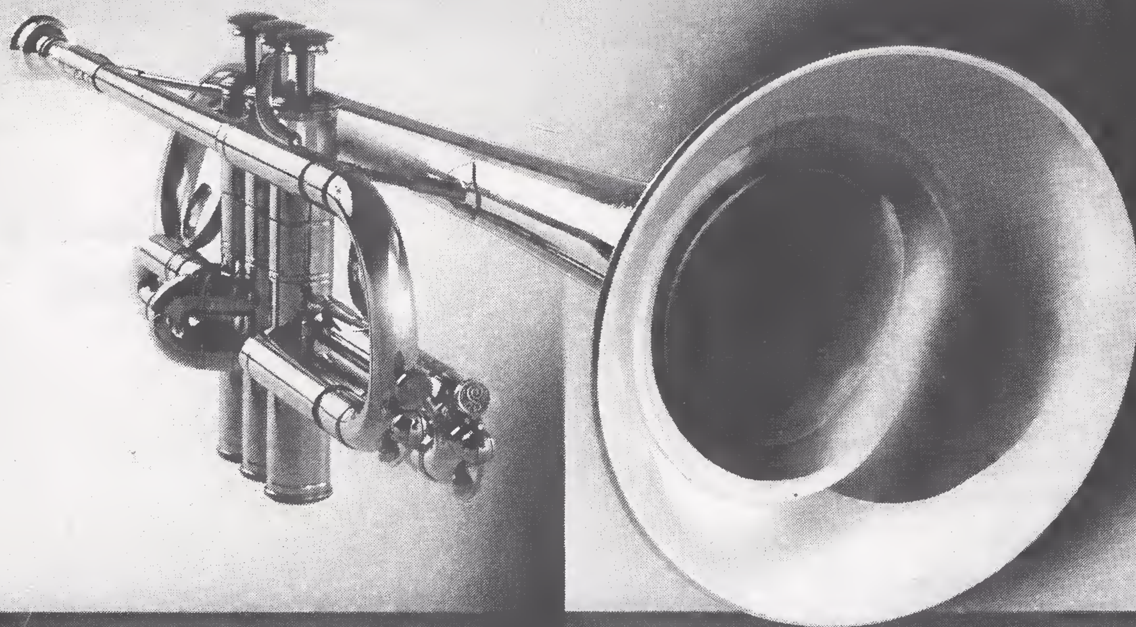
C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 274

JANVIER 1981

SOMMAIRE





série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge

Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare 3208

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

UNE GRANDE CEREMONIE RELIGIEUSE EN MUSIQUE, AU XVIIème SIECLE : SACRE ET COURONNEMENT DE LOUIS XIV A LA CATHEDRALE DE REIMS (7JUIN 1654). (2)

Cette estampe représente le début du règne **officiel** *de Louis XIV : le règne personnel de ce roi ne commencera qu'en 1661 à la mort de Mazarin; jusqu'à cette date, Anne d'Autriche et surtout Mazarin continueront d'exercer le pouvoir effectif.*

Le jeune prince, né en 1643, vient d'atteindre 14 ans, âge de la majorité pour les rois de France, mais la monarchie a connu, pendant qu'il était mineur, les heures difficiles de la Fronde (Fronde parlementaire suivie de la Fronde des Princes); elle en a triomphé : le retour du jeune roi, de la régente, de Mazarin à Paris reçut un accueil triomphal. Il était donc possible désormais d'envisager ce sacre avec tout le faste traditionnel.

La musique de la messe du sacre, ainsi que celle du Te Deum ne donnèrent pas lieu à une composition spéciale (comme ce fut le cas sous le règne personnel de Louis XIV, protecteur des arts et de la musique en particulier). Néanmoins les récits des contemporains ventent la pompe de l'exécution de cette messe qui fut celle prévu au calendrier religieux pour ce 7 juin 1654.

La cathédrale de Reims était le lieu traditionnel prévu pour le sacre des rois de France : c'est là que Clovis avait été baptisé par Saint Rémi, Archevêque de Reims, qui lui imposa l'onction avec le chrême contenu dans la Sainte Ampoule apporté du ciel par une colombe (cette Sainte Ampoule était conservée dans un monastère proche de Reims).

La cathédrale primitive fut détruite par un incendie en 1211. Celle qui figure sur l'estampe date du XIIIème Siècle, le chœur pût être utilisé des 1241. La pureté de son architecture suscite encore l'admiration (bien que ses vitraux, ses sculptures aient beaucoup souffert de la guerre de 1914/18, à la suite de laquelle elle fut restaurée).

Pour la cérémonie, les murs sont recouverts de tentures, de riches tapisseries, le sol est recouvert de tapisseries. Des tribunes sont édifiées le long de la nef à des hauteurs variables et surtout plus ou moins proches du trône royal pour respecter le rang, la hiérarchie des assistants : c'est ainsi que la tribune réservée à la reine régente Anne d'Autriche, à la Reine d'Angleterre, aux princesses du sang est surelevée de 12 pieds, à la croisée du transept et de la nef. Symétriquement à cette tribune, se trouve une autre tribune pour le Nonce, les princes écclésiastiques, les ambassadeurs.

De part et d'autre de la nef se trouvent les tribunes des Pairs, des membres de la cour, leur faisant face les tribunes des écclésiastiques, des notables de province, des membres du Parlement.

Au pied du jubé, sous le crucifix, se trouve le trône du roi surelevé, richement orné; le roi y a pris place après l'onction royale. Face à lui se trouve l'appui d'oratoire (sorte de prie-dieu) pour le roi, au début de la cérémonie. A droite se trouve l'Archevêque (pour le sacre de Louis XIV l'officient représentant l'Archevêque de Reims est l'Evêque de Soissons), les évêques qui ont chanté les litanies, les Pairs écclésiastiques.

---

(1) *Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ».*
Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

(2) *Gravure de Lepautre. Bibl. nat. Estampes.*

(3) *Cliché Viollet.*

Derrière le roi, le connétable, le Chambellan.
A gauche, les Pairs, princes du sang qui ont participé au sacre, le Chancelier.

Au premier plan, les hérau lts d'armes, les trompettes qui vont annoncer au peuple le sacre du roi. Bien qu'il soit difficile de décrire les costumes, les chroniqueurs vantent leur luxe, leur richesse.

La cérémonie du sacre étant longue, régie par des règles minutieuses (à titre d'exemple, la Reine-Mère Anne d'Autriche et sa suite avait dû arriver à la cathédrale à 5 h. du matin suivie de peu par le roi vêtu d'une robe de drap d'argent recouverte d'un habit de velours cramoisi).

Cette cérémonie avait un double caractère **religieux** *d'abord : établir l'origine de la puissance divine de la royauté, affirmer le caractère supra-humain du roi. Avant d'être sacré le roi devait jurer sur les Evangiles de protéger la religion catholique, d'exterminer l'hérésie, de maintenir l'ordre du Saint-Esprit. Les évêques demanderont à l'assemblée si elle acceptait le nouveau souverain (rappel de l'élection des premiers rois par les seigneurs).*

Le roi recevait ensuite les onctions imposées par l'archevêque, onctions faites au moyen du chrème de la Sainte Ampoule, prélevé avec une aiguille d'or (surla tête, la poitrine, les épaules, les mains).
Puis l'archevêque prenait la couronne de Charlemagne, apportée de Saint-Denis, et, avec l'aide des pairs laïques, (symbolisant le consentement des pairs, donc aspect civil cette fois de la cérémonie) la posait sur la tête du roi.

Les princes laics (choisis parmi les princes du sang) remettaient au roi les attributs de la royauté : sceptre, épée, éperons, accentuant ainsi le **caractère laïque** *du sacre.*

L'archevêque terminait pas 3 acclamations « Vivat rex in aeternum »; le roi montait sur le trône au milieu des acclamations. Les fanfares éclataient; les portes s'ouvraient toutes grandes au peuple, massé sur le parvis, les héraults jetaient des pièces d'or et d'argent à l'effigie de la Sainte Ampoule, on lâchait des oiseaux.
La cérémonie se terminait par la messe, puis par un grand banquet offert au Roi par la Ville de Reims dont les rues étaient décorées et pavoisées avec luxe.

A noter que c'est à partir de Pépin le Bref que le sacre prend toute son importance, ce roi carolingien, pour affirmer son pouvoir sur des vassaux turbulents, demande au pape de le sacrer pour donner à son pouvoir un caractère sacré inviolable.

Les premiers capétiens firent même sacrer leur héritier, de leur vivant, pour conférer ce même caractère sacré à leur successeur.

Puis l'importance de la monarchie de droit divin ne fut plus contesté.

Après Henri IV, sacré à Chartres, les souverains Bourbons furent sacrés à Reims (sauf Louis XVIII qui négligea ce rite).

E. PERSONNE



Initiation au monde des sons chez des enfants de moins de 3 ans

par
France STRAUSS
Professeur honoraire d'éducation musicale

1. Ce titre doit vous être expliqué.

Le terme «**initiation**» est pris ici au sens de «action d'amener à une première connaissance, à une pratique» (**Lasousse**).

L'expression «**le monde des sons**» couvre la diversité des phénomènes sonores qui peuvent être perçus et appréhendés par de très jeunes enfants : sons musicaux, sons non musicaux, bruits, etc.

Le titre comporte aussi «**chez des enfants de moins de 3 ans**». Nous avons, dans le cadre institutionnel qui nous a accueillis, exclu de notre attention les enfants de plus de 3 ans, ceux qui vont au jardin d'enfants.

Pour en terminer avec ce titre, l'absence du mot «**musique**» nous oblige à préciser qu'encore aujourd'hui il a une signification par trop rextrictive et c'est pourquoi il n'y figure pas.

2. Histoire

Comment, après des années passées à l'Education (Nationale), nous avons été amenés à pénétrer dans plusieurs crèches dépendant de la DASS des Hauts de Seine ?

- Fortuitement - Introduits dès février 1978, à la demande d'une mère d'enfant dans une crèche de la région parisienne pour «y faire de la musique», nous y sommes encore maintenant à raison d'une heure hebdomadaire.

En octobre 78, nous avons eu l'opportunité, à la demande du pédiatre d'une autre crèche très proche de Paris de venir, en tant que «musicienne», participer à la vie de cette maison. Nous y sommes donc pour la 2e année, à raison de 2 heures hebdomadaires, ce qui se révèle nettement insuffisant pour le nombre d'enfants accueillis (150 pour la crèche et son prolongement le jardin d'enfants).

3. But

Quel but avons-nous poursuivi ?

Nous avons voulu établir une communication entre enfants et adultes non seulement par le **langage** mais aussi par des **échanges sonores**, qu'ils soient vocaux, instrumentaux.

D'abord par le **langage** : nous savons tous aujourd'hui que la verbalisation est hautement préconisée dans les échanges enfants (nourrissons compris) adultes. La réalité dénonce malheureusement la pauvreté de ces échanges.

Par contre, et à notre connaissance, **l'échange sonore** est ignoré, méconnu ou délaissé alors qu'il crée, comme la parole et certainement plus qu'elle, une relation privilégiée entre le petit enfant et l'adulte qui s'occupe de lui.

Beaucoup d'enfants n'ont pas aujourd'hui de mère disponible. D'autre part, le répertoire qui leur était traditionnellement affecté se perd progressivement.

Aussi avons-nous pensé qu'il était **indispensable** dans le cadre d'une institution telle qu'une crèche, d'établir cette relation privilégiée par la «musique».

4. Les moyens mis en oeuvre

A la base de ces échanges, nous posons comme postulat le respect de l'enfant en tant que personne. L'enfant a droit au respect comme il a droit à l'amour. Sa dépendance physique, sa fragilité ne doivent en aucun cas faire oublier qu'il y a en lui une personnalité qui se construit à la faveur des échanges avec l'adulte et le milieu environnant.

En faisant pour lui, à sa place, ce qu'il est capable de faire lui-même, on met un frein, si non un obstacle à la construction naturelle de ce qu'on appelle aujourd'hui sa «compétence».

En lui imposant, sans tenir compte de sa volonté et de son désir, notre propre vision aussi respectable fut-elle, nos ambitions, nous commettons un abus de puissance grave qui le conduira peut-être d'une façon irréversible à un «schéma faussé du monde extérieur».

En intervenant au moment où l'enfant n'est pas disponible, nous pouvons parfois entâcher d'un sentiment de déplaisir voire de désagrément, l'impression laissée par une intervention musicale. Cette impression complexe, à la fois affective et auditive resurgira à la répétition de l'intervention musicale inopportune.

C'est pourquoi nous avons tenté de ne pas contrarier les activités spontanées du très jeune enfant et de ne nous adresser à lui que dans le cas d'une demande, d'un appel.

Cette attitude suppose une écoute et une disponibilité constantes. L'adulte peut avoir à attendre assez longtemps, ce qui est incompatible avec un horaire dans le sens où on l'entend habituellement, le moment favorable à une intervention.

Notre effort portera sur deux points :

- la voix sous ses 2 aspects, voix parlée et voix chantée
- la découverte des sons et des bruits quoique peu mise en évidence dans les images du film/

LA VOIX

La voix parlée

Avant le sourire, la voix est le 1er moyen de communication avec le monde extérieur.

La voix est le véhicule de la parole. C'est par son intermédiaire que l'on s'adresse à l'autre.

La voix, par son timbre, son rythme, sa vitesse de débit, ses inflexions, possède des qualités spécifiques, indépendamment des mots utilisés.

La voix est le reflet d'une personnalité. On reconnait une personne à sa voix et un enfant connait plus vite une voix qu'un visage.

La voix parlée de l'adulte est indispensable au développement mental du tout petit. Le bain de langue est une nécessité.

Cet échange oral se fait aussi dans le sens bébé adulte.

Le bébé s'exprime à sa manière, par l'intermédiaire de la voix.

Cris, gazouillis, vocalises expriment, désir, satisfaction, malaise, sommeil, à travers un éventail sonore d'une remarquable variété.

C'est à nous de reconnaitre la signification de ces sons.

Il est nous est apparu intéressant de répondre parfois au bébé à l'aide de son propre langage, lorsque celui-ci est un appel. Une véritable conversation alors s'établit.

C'est grâce à l'exemple que vous lui donnez, c'est grâce à ses propres essais que le tout petit va découvrir et former sa propre voix, comme ses premiers mots.

Il est essentiel de parler à un enfant aussi jeune soit-il.

Ce qui nous semble avoir été trop souvent négligé, c'est la qualité de la voix.

La voix parlée destinée à un enfant est «particulière». Par son volume, par son débit, par son contenu affectif, elle doit-être rassurante et l'enfant, très vite, la reconnait et l'attend. Elle doit accompagner les différents moments de sa vie.

Si nous insistons sur le rôle de la voix dans les échanges bébé adulte, c'est parce que beaucoup d'adultes, précisément ne savent et n'osent pas parler à un enfant.

Accueillir un bébé en l'appelant par son prénom, lui parler de ce qui le concerne directement, n'est-ce pas reconnaitre en lui une personne distincte des autres ? N'est-ce pas, pour nous comme pour lui une prise de conscience de sa personnalité ?

Le langage courant n'exclut pas la pratique des « formulettes», petites phrases aux allures de vers rimés ou assonants qui accompagnent des jeux permettant au petit enfant de découvrir son corps avec l'aide de l'adulte. Ces jeux d'«attouchement» concernent le visage, le corps, les mains, puis plus tard les doigts.

La répétition de chaque formulette doit être identique dans son rythme, dans sa vitesse, dans ses intonations, et associé au contact discret et délicat de la partie concernée du corps de l'enfant.

Dans ces jeux, le rythme, élément essentiel dans la construction de la personnalité de l'enfant, contribue à placer la formulette à mi chemin de la psalmodie et de la chanson incantatoire.

Quelques formulettes sont chantées - comme la «Belle Menette».

Le caractère élémentaire des mélodies de ces jeux est donné par la ligne vocale de 3, 4 ou 5 sons, par la structure et le rythme souvent binaire, quasi obsessionnel.

La voix chantée

C'est avec la voix chantée que l'échange sonore va prendre sa plus grande valeur ; d'abord dans le sens adulte enfant, puis dans le sens enfant adulte au moment où le petit aura maitrisé sa voix et pourra reproduire les sons chantés par l'adulte.

Cette relation privilégiée est pour ceux qui l'ont vécue une source de joie.

Plus encore que la voix parlée, la voix chantée est chargée d'affectivité.

Les règles qui interviennent ici sont impérativement les suivantes :

- c'est le **moment** de l'enfant qui prime, non celui de l'adulte.
- la qualité de la voix de l'adulte est essentielle ; elle doit être juste, précise, simple, de faible intensité, de nuances modérées, d'une grande clarté d'articulation.
- le choix des chansons est important. De ce choix dépend l'attention et le plaisir des enfants. C'est au répertoire traditionnel que nous faisons appel, à cause de la simplicité des textes, de la facilité des mélodies construites sur peu de sons, du rythme. On y trouve des jeux chantés qui conviennent à chaque stade de l'évolution de l'enfant.

Lorsqu'elle intervient aux moments favorables, la voix chantée semble retrouver son pouvoir de charme, au sens magique du mot.

La chanson, forme empruntée par la voix chantée, est encore individuelle.

Les premières chansons sont les berceuses qui apportent le calme et la sécurité. Elles préparent au sommeil comme elles consolent d'un chagrin ou d'une chute.

Les jeux de «balancement», de «califourchon» sont très appréciés des enfants, de 8 mois à 3 ans. Le corps de l'enfant en contact avec celui de sa «nourrice» participe par le balancement ou le sautillement, au rythme du jeu chanté.

Cela constitue un ensemble très riche de sensations différentes. Nous pouvons citer «A Paris, à Paris», jeu de califourchon, et «J'ai fait faire un petit bateau», jeu de balancement.

La voix de l'enfant

Un nouvel élément va intervenir, l'apparition du langage. A partir de 24 mois, l'enfant va essayer de prendre à son compte non seulement les mots clés de sa vie, mais aussi les mots et les sons de ces jeux chantés.

C'est assez étonnant de voir un enfant de 24 mois, sur les genoux d'un adulte, attendre et guetter sur ses lèvres le mot sur le son d'un jeu réclamé, et d'y joindre sa propre voix à la hauteur requise, sur la bonne syllabe, au moment voulu.

A partir de ce stade là, tout va très vite. Mouvements corporels, voix, langage sont toujours liés.

Mais la socialisation amène un changement de relation avec l'adulte. Les échanges oraux se font plus fréquemment entre enfants.

C'est à ce moment là, qu'interviennent les premiers jeux chantés collectifs dans lesquels l'enfant écoute d'abord tout en jouant, puis finit par chanter lui-même avec les autres, avec la participation de l'adulte.

Que ce soient des jeux chantés sur place, ou dans l'espace, les gestes supposés doivent être réalisables pour des enfants dont la coordination est loin d'être achevée ; la mélodie doit correspondre à leurs possibilités vocales de l'enfant, et le mouvement, tenir compte du «tempo naturel».

Ce «tempo naturel», plus rapide que le notre, est parfois retardé par la difficulté à reproduire une syllabe ou un son.

Une fois de plus, l'écoute attentive est de rigueur puisqu'il faut respecter le «tempo» et permettre aux enfants de participer au jeu.

Une réflexion s'impose : l'apparition de la voix chantée d'une façon ponctuelle dans une berceuse ou un jeu chanté, n'a été possible que parce qu'il y avait une parfaite connaissance de la chanson, grâce à l'ensemble audition - mouvement - plaisir, et grâce aussi aux nombreuses répétitions qu'on ne nous a pas épargnées.

LA DECOUVERTE DE L'ENVIRONNEMENT SONORE

Cette découverte à laquelle nous attachons une grande importance n'intervient pas pour nous à un moment déterminé.

L'enfant trouve, expérimente, invente, touche, palpe et percute à son gré, à son heure lorsque les «interdits» de la vie collective lui laissent quelques libertés. C'est une découverte spontanée et c'est le monde familier qu'il lui faut d'abord découvrir.

Il s'agit bien là d'une musique vivante, directement liée à l'activité et à la motricité de l'enfant.

Nous avons, tout au long de notre présence à la crèche, tenter de respecter l'évolution naturelle du petit enfant dans ses besoins fondamentaux de libre activité et en lui proposant des structures élémentaires (dans les rythmes et les mélodies).

Les Mass-média

Si l'on ne peut nier la commodité des intermédiaires tels que tourne-disques, radio, télévision, magnétophone, on ne saurait cependant trop privilégier pour le petit enfant la présence vivante et chaleureuse de l'adulte qui chante et joue avec lui.

En conclusion, ce qui importe, c'est que toute personne amenée à s'occuper de petits enfants, en particulier dans un cadre institutionnel, devrait être initiée à la musique sous ses aspects les plus directs : le chant, la danse, les instruments à percussion de façon à trouver dans la pratique musicale, et pour son propre compte, un plaisir véritable.

Il lui serait tout naturel ensuite, dans l'exercice de sa profession, de transmettre aux enfants cette musique rodée par la tradition.

SEQUENCES

Au cours des séquences du film vidéo, on a pu entendre :

des chansons
Madame la lune } berceuses
L'agneau } berceuses

des jeux chantés
Bateau sur l'eau
Bateau, batelier
J'ai fait faire un petit bateau
Ding Dong
à Paris, à Paris

des rondes
La capucine
Dans le jardin de ma tante
Les pigeons sont blancs

des formulettes
Bélier, bélier...
C'est la petite Jabotte
La petite bête qui monte...
Atchoum
Le tambour
Migue migue migue meu
J'ai 2 mains
Monsieur Pouce

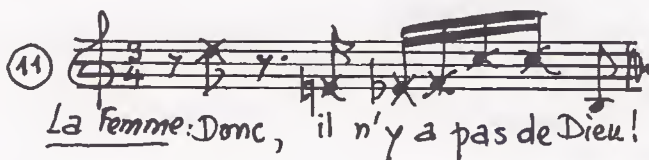
NIETZSCHE *

Action musicale en un Prologue & douze séquences
d'Adrienne CLOSTRE (1975)
par
Jean MAILLARD
Professeur d'E.M. au Lycée François 1er

5. LA MORT DE DIEU

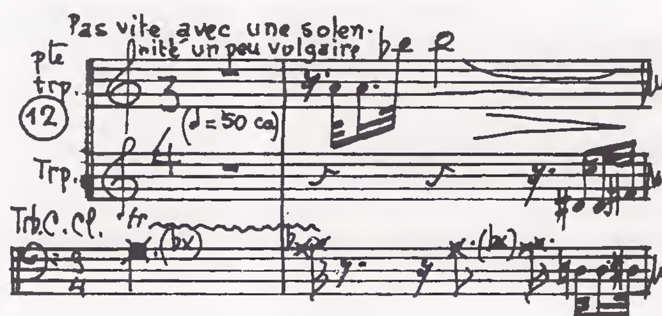
Traits rapides de cordes et de bois. De l'obscurité symbolique surgit le Fou, une lanterne à la main. Il parcourt la scène à la recherche non pas d'un homme comme le sage Diogène, mais à la recherche de Dieu ! Questions chuchotées, rires des enfants. Nietzsche surgit et se place près du Fou : **«Ne savez-vous pas que Dieu est mort ? Nous l'avons tué, vous et moi ! Nous, nous tous, nous sommes ses assassins !».**

Carillon très percutant aux cloches, xylophone, cymbales et piano. Alternance du carillon avec le chant du Fou, emprunté à **La mort de Dieu.** Nietzsche reprend par alternance : **«Ne sentons-nous pas le souffle du vide sur notre visage ?...»** La première partie de cet hallucinant duo s'achève par la nouvelle affirmation : **«Dieu reste mort !».** La seconde partie consiste en un soliloque moitié chanté, moitié parlato : **«Il me regardait sans cesse, j'ai voulu me venger de ce témoin ou ne plus vivre !».** Rejet de ce Dieu qui voit jusque dans les replis les plus immondes de l'âme : **«L'homme ne supporte pas un pareil témoin !».** Nouveau refrain des deux «compères» : **«Dieu reste mort ! C'est nous qui l'avons tué !».** Mains jointes, à genoux, les enfants chantent, apparus dans la lumière : **«Requiem arternam Deo ! Quelles expiations possibles ? Requiem aeternam Deo ! Mais cet évènement est encore en chemin... il marche !** Le Fou jette sa lanterne à terre et l'écrase sur de pesants accords de l'harmonie. La coda-conclusion est donnée par la Femme, en a parte au public : **«S'il y avait des dieux, comment supporterais-je de n'être pas dieu ?»** (exemple musical 11).



6. LES FAUX-PROPHETES

Cette station enchaine directement avec **La mort de Dieu.** Nietzsche s'est élancé sur la table, côté jardin. Les enfants viennent se grouper à ses pieds, levant les yeux vers lui Il commence à prophétiser avec emphase, annoncé par les cuivres, dont les fanfares sont d'une solennité un peu vulgaire. Roulement de caisse claire, comme pour annoncer le boniment d'un bateleur de foire (exemple musical 12).



«Je vous enseigne le surhumain !»

Adrienne Clostre a réussi à la perfection l'opposition périlleuse entre les doctrines pseudo-humanistes de Nietzsche - accompagné d'éclats violents des cuivres ou des percussions - et le récit des **Béatitudes** chanté par le Ténor vêtu en Saint-Jean-Baptiste, celui qui annonce, mais que le réalisateur de la création a présenté en tenue de clergyman, idée plausible avec l'allusion à l'état du Père contre lequel s'est dressé Nietzsche. Le figuralisme musical est incessant, mais la densité même des textes mis en conflit interdit ici toute tentative de commentaire ou de résumé. Toutes les vociférations de Nietzsche trouvent leur «contraire» dans la parole évangélique (exemple musical 13) :

Nouvelles fanfares et trait de trompette précédant l'invocation **«O ciel... au-dessus de moi, Toi si pur...».** La sixième partie s'achève sur l'appel : «Parais, **monte au ciel... Grand midi !»** opposé à la promesse : **«Bienheureux les coeurs purs : ils verront Dieu !».**

7. LE DIEU QUI DANSE

Evocation appolinienne de la légèreté de l'esprit au-dessus du réel. Projecteur sur la Femme, immobile, assise au pied du chef d'orchestre. Elle chante un récitatif souple

* *Voir l'EDUCATION MUSICALE No 273*

qui évoque les danses des jeunes filles, Charites de rêve au milieu de la prairie. Soutien léger des cordes et des bois. En un cercle mouvant d'ombre et de lumière, les danseuses entourent le Ténor-Zarathoustra ; arabesques au violon solo. Nietzsche s'élance, se substituant à Zarathoustra : «**Je ne peux croire qu'à un dieu qui saurait danser... Debout ! Il faut tuer l'esprit de pesanteur !**». Et Nietzsche danse ou tente de danser : chacune de ses évolutions est marquée par un trait de violon cependant que la percussion scande les interventions parlées. Atmosphère de romantisme maladif.

Le Ténor (197)→ Aimez
Nietzsche parlato
Faut-il bat-tre les cym-ba-les
4 Cymb. (métallique)
vous les uns les au - tres
Et hur-ler comme pré-cheurs en carême?

Le ténor vient se placer près de la Femme. Tous deux rythment et ponctuent la danse en comptant de un à douze, symboliquement, avec des mises en garde. Toute la danse est entrainée par la batterie (toms, gongs, cloches, cymbales) avec quelques fugaces interventions des cordes ou des vents. Au douzième coup, midi, Nietzsche cesse de danser et interpelle le public (exemple musical 14).

Animé 𝅗𝅥 = 60 ca
(234)
E - le - vez vos cœurs, mes frères!

«Plus haut encore !»

Et toute la dernière partie est en contraste total avec ce qui précède : après l'euphorie du plein midi, retour aux nuits inquiètes, à l'angoisse du profond minuit. Cette sixième station s'achève sur le murmure de la Femme : **«Ewigkeit !»** (Eternité) suivi du rapide retour au point de départ dans le compte du Ténor : **«Eins !»**

8. VENISE

Station ultime de la pensée et de la vie, Venise est l'escale à laquelle aspire le solitaire. Nietzsche écrit à l'un de ses derniers amis. Peter Gast. Le **parlato** est rigoureusement contrepointé, note contre note par le violoncelle (exemple musical 15).

Nietzsche parlato
(écrivant): Tren-te mars mil huit cent quatre vingt cinq!

Traits effleurés de l'alto et du violon **sul ponticello**. C'est là que finira la malédiction niçoise : «**Venise est le seul endroit qui m'ait été jusqu'à ce jour constamment doux et bienfaisant...**». Un certain plaisir de vivre va se manifester sans doute : «**Nous mangerons des baicoli !**». Et la clarinette intervient, avec son timbre chaleureux qui s'oppose aux sons détimbrés des cordes. Sur un substrat harmonique très doux intervient le Ténor, en costume de ville : ici débute le rôle de l'Evangéliste qui va relater les souffrances de Nietzsche. C'est dès maintenant que la musique va reprendre un rôle primordial en apparaissant dans sa toute-puissance. Doux accompagnement de bois : c'est à Venise que Nietzsche trouvera «**le plus beau des refuges, la basilique Saint-Marc**», parmi les reflets d'or et les flamboiements multicolores. Premier choral de cuivres, en trois versets (exemple musical 16).

(254) Maestoso (𝅗𝅥 = 56 ca.)
Cuivres

Vision contemporaine de la Canzon da sonar, à laquelle enchaine le beau **Veni Creator** à trois voix d'enfants qui sont comme une caresse, avec leur contrepoint indissociable dans sa pureté a **cappella**. Après cet appel à l'Esprit intervient un second choral de cuivres aux harmonies richement dissonantes, et sur lesquelles se détache, chaleureux, le chant du cornet (exemple musical 17).

Puis c'est un second motet à trois voix sur un fond de sonorités chaudes des bois et des cuivres. On notera de beaux effets dans les timbres, les changements de registres, les croisements de voix. Le texte est emprunté à l'Office des ténèbres (**Lamentations de Jérémie**). Exemple musical 18 :

Le troisième et dernier choral de cuivres clôt cette fresque musicale avec ses allusions voulues aux polyphonies de la Renaissance de la basilique Saint-Marc (exemple musical 19).

9. L'ETAT

La bête noire de Nietzsche, le symbole grégaire qu'il abhorre, c'est l'Etat. Secs accords de cuivres, montages sur bande intercalée entre les sarcasmes du philosophe. Bruits d'émeute, vociférations de la foule, chants révolutionnaires, hymnes nationaux en diverses langues (**Internationale, Deutzchland über alles**), glissandi violents de cordes. Pour les superflus, on a créé l'Etat : par lui, ils dérobent tous les trésors des sages, les oeuvres des inventeurs... Ils vomissent leur bile dans leur journaux : c'est ce qu'ils nomment leur «culture» (discours de Hitler sur le **Kulturkampf**)... Ils s'entredévorent... «**Fuyez cette puanteur !**». Toute cette scène violente est particulièrement riche en effets descriptifs. Appels de tam-tam. Coda lyrique pour évoquer, par delà l'Etat, le **Chant de la Nécessité, la mélodie unique, irremplaçable...»** (exemple musical 20).

L'arc-en-ciel et les ponts qui mènent au Surhumain se tendent par une ascension très douce d'agrégats aux bois et aux cordes ; ils se perdent dans le suraigu.

10. L'ENCHANTEUR

L'une des blessures les plus cruelles au coeur de Nietzsche fut l'amitié brisée avec Richard Wagner. Une cadence fulgurante de cor est ponctuée d'interventions brèves de la trompette et du trombone. Couleur sonore rouge-feu. Projecteur sur Nietzsche : il a revêtu la robe de Zarathoustra, trop grande pour lui et posé sur sa tête la couronne, également trop grande. Il tient un bâton à la main et apparait donc un peu comme une caricature de Zarathoustra. Le reste de la scène est dans l'ombre. Le philosophe évoque sa danse et puis la subite corruption de son chanteur préféré. C'est alors qu'apparait l'Enchanteur, à plat-ventre sur le sol et s'agitant comme un démon. On aperçoit enfin son masque : celui de Richard Wagner ! Toute cette partie consiste en une masochiste opposition entre Nietzsche et son double. Il s'exprime en français et son double, le Ténor-Wagner, en allemand ou en français. La tension de ce dialogue est extrême, le musicien retournant contre Nietzsche les mêmes sarcasmes dont s'est servi pour lui le philosophe. Et la musique ricoche et ricane au travers des réparties : **Grausamster äger** (roulement de caisse claire, trait de cuivres), **Du unbekannter Gott** (trille de trompette dans l'aigu, clusters), **Wegelagerer** (motif du cor). Au pa-

roxysme de ses supplications, **Wer liebt mich noch ?** (Qui m'aimera encore ?), l'Enchanteur rejette son Double :

Mein letzter einziger Genosz
Mein Unbekannter
Mein Henker-Gott !

(Va-t-en toi, mon unique et ultime compagnon, Toi l'inconnu, Toi mon Dieu-bourreau !). Tout ce refus véhément, proféré en un style quasi parlato, est contrepointé par l'air célèbre de **La Belle Hélène** : «Il nous faut de l'amour...». Nietzsche-Zarathoustra frappe Wagner de son bâton. Le chant de la Femme est repris par les enfants et suscite chez l'Enchanteur «le dégoût de ses artifices». La Femme et les enfants interviennent à nouveau par deux citations toujours empruntées à **La Belle Hélène** (A Leucade !) et de **Carmen** (L'Amour est un oiseau rebelle). Ce que Nietzsche consent seulement à respecter chez son double, c'est la déclaration : «Je ne suis pas grand !», qu'avait symboliquement suivi, avec une certaine cruauté, l'annonce de «**La garde montante**», le choeur des enfants de Bizet, porte-drapeau de la jeune génération, celle du vrai, qui chante l'amour véritable et non plus le virginal amour persiflé par Nietzsche au seuil de sa folie. A l'instant même où le philosophe reprend avec mépris la phrase «**Je ne suis pas grand !**» s'élève au violon solo, le sublime leit-motiv de la Cène dans **Parsifal**, l'oeuvre maudite qu'il n'aurait pu supporter que s'il avait été «un fantôme murmurant des mots d'amour à l'oreille de Lou». Dernière réplique de l'Enchanteur sur un fond de la petite harmonie :

Je cherche un homme vrai
Ne le sais-tu pas, ô Zarathoustra,
Je cherche Zarathoustra !

Mais c'est la dernière phrase de **Carmen** de Georges Bizet, cette phrase qu'aimait tant Nietzsche, qui achève les échanges entre les deux bourreaux d'eux-mêmes :

Vous pouvez m'arrêter
C'est moi qui l'ai tuée...

L'utilme conseil de Nietzsche-Zarathoustra à Richard Wagner est de monter à sa caverne, où il pourra prendre conseil de ses animaux familiers, l'aigle et le serpent. Et l'Enchanteur s'éloigne, appuyé sur le bâton que lui a donné Nietzsche. Il gravit la pente rocheuse, cependant que s'élève le motif du Walhalla. Le philosophe se croit ainsi débarrasé et le voici qui offre maintenant une recette pour nos corps et nos âmes : un petit empoisonnement de **parisine** (mot forgé par lui sur Paris) pour cesser d'être des Allemands «pachydermiques». Détracteur permanent de son Pays, de ses compatriotes, il veut maintenant danser le **French Cancan** sur le thème d'**Orphée aux enfers** d'Offenbach. Ce sont les enfants qui le chantent, puis qui rient devant sa danse burlesque cependant que l'orchestre donne en contrepoint le leit-motiv de la **Chevauchée des Walkyries** avec les appels de la Femme : Hoiotoho !

Au plus fort du vacarme, interruption brutale des cuivres. Les bois chantent le motif d'amour de **Tristan et Isolde** ; Nietzsche s'immobilise avec une expression douloureuse. Résonance lugubre du gong et du tam-tam.

11. NUIT

La solitude de Nietzsche, sa quête inassouvie et impossible, vont être traduites avec une profonde sensibilité, une grande tendresse par Adrienne Clostre, mais sans la moindre emphase, toujours avec une extrême pudeur. Cette station est comme un intermède, comme des stances musicales ne comportant aucune action. Les enfants et la Femme chantent, immobiles, à leurs places respectives. Introduction **Andante misterioso** aux cordes, **glissandi** de violoncelle, **flatterzungen** de trompette, résonance du tam-tam, puis chant nostalgique du cor anglais, avec son incipit caractéristique, déjà entendu comme une plainte. Questions fugitives et douloureuses aux voix d'enfants (exemple musical 21).

Au souvenir des nuits romaines, de l'évocation des fontaines de la Ville éternelle se développe tout un processus de pensers que chantent les coryphées - voix d'enfants et de Femme, par alternance - et reliées par de discrètes interventions instrumentales. Ce «nocturne» est l'un des plus beaux instants de la partition. Une arabesque du violon se perd sur un trille dans le suraigu qui achève cette évocation.

12. MORT & RESURRECTION

Dernière station. Nietzsche seul, au centre de la scène. Il porte de forte lunettes noires et semble prier. Appel de cuivres avec sourdine alternant avec des traits des bois et du marimba. Ces dérisoires fanfares font écho à celles des Faux prophètes (numéro VI). Délire du philosophe, qui se contredit lui-même : «**J'ai tué la loi !**» (exemple musical 22).

Seule la folie prouvera qu'il est l'égal des puissances divines... Trait rapide par mouvement contraire des cordes, puis frémissement crescendo de la cymbale suspendue. Nietzsche écrit fiévreusement, et livre son texte en une déclamation nerveuse et saccadée. Cette pathétique première lettre, adressée au Professeur Jakob Burckhardt (**J'aurais finalement préféré et de beaucoup être professeur à Bâle que Dieu...**) est accompagnée par une pédale du trombone, oscillant autour du pivot 1a2 aux quarts de ton supérieur et

inférieur, comme une allusion discrète au **«grand mal de mer» de Zarathoustra...** Il repousse précipitamment les feuillets qui volent à travers la scène. Traits volubiles et confus des cordes ; puis ce sont de pesants accords, butant bientôt, en contretemps, sur de profondes et puissantes basses au tuba. Ils accompagnent la seconde lettre délirante à son vieil ami Peter Gast, médiocre compositeur mais disciple inconditionnel, et que Nietzsche tenta d'opposer esthétiquement à Wagner. (Exemple musical 23).

Parvenue alors à ce paroxysme, la musique se dénude et devient simple récitatif pour annoncer le drame de Turin. Sortant de chez lui, Nietzsche s'interpose entre un homme et le cheval qu'il brutalise. Puis il prend la tête de l'animal entre ses mains et l'embrasse sur les naseaux, puis s'effondre, foudroyé (effets descriptifs). Revenu à lui, il est saisi d'un délire qui, dès lors, n'a pas cessé... Longue et folle cadence du piano : l'instrumentiste semble délirer.

«La police s'apprêtait à le faire enfermer, mais son ami Overbeck obtint l'autorisation de l'emmener à Bâle». La cadence du piano se poursuit sous ce récitatif (exemple musical 24).

Puis survient subitement la paix d'un lied écrit sur le très beau poème **Venedig** (Venise) chanté en allemand : **Je me tenais appuyé au pont, dans la nuit sombre...**). Notes doucement égrénées par le célesta sur un contrechant débutant à la flûte, mais vite repris par l'alto, qui fait écho à la voix. Durant la première strophe, Nietzsche s'étend sur la table, au centre de la scène. L'Evangéliste le recouvre, comme d'un suaire, avec la grande robe blanche de Zarathoustra. Revenant à son pupitre, il se retourne et désigne Nietzsche : **«Ecce homo !»**. Eclats de rire des enfants. Seconde strophe après un bref interlude du violon solo (exemple musical 25)

L'Evangéliste reprend son récit : **«Pendant dix ans, il resta si longuement, si complètement immobile, que les oiseaux du ciel venaient parfois se reposer sur son corps...»**
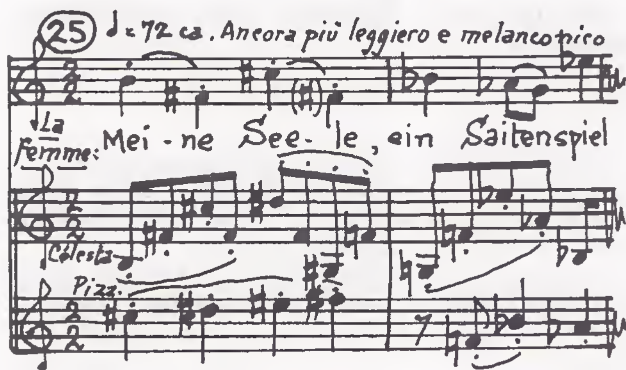
Brutalement, en un Allegro agitato, reparaissent quelques uns des principaux motifs de l'oeuvre. Ce déferlement d'orage débute avec le **Gnôthiséauton'** des enfants, qui jouent avec le mannequin de Socrate. **«O Einsamkeit !»**

Nietzsche serait-il aussi guéri de la vie ? «**Criton, nous devons un coq à Esculape !**» Traits brillants de flûte, chaos instrumental, cependant que les enfants chantent dans le suraigu «**Attendite et videte...**». Puis, piano subito, l'Evangéliste énonce en un récitatif mesuré, avec simplicité et un apparent détachement : «**Il mourut le vingt cinq août mil neuf cent**». Cinq grands clusters aux gongs, tam-tam et piano. Le chef d'orchestre pose sa baguette, la Femme se lève, les Enfants s'apprêtent à descendre de leurs gradins et les musiciens à sortir... Mais alors, Nietzsche se redresse brusquement, se débarrasse de sa robe-suaire et s'écrie :

C'était donc ça la vie ?...

Eh bien... Recommençons !

A l'appel de Nietzsche, chacun reprend la place qu'il occupait lorsque l'action a commencé... Et tout recommence comme au début, avec les polyrythmies de la batterie, amorce de l'éternel retour, jusqu'à ce que Nietzsche hurle la question fatidique : «**Pourquoi ?**». Et la partition s'achève sur une abrupte et rapide montée des cordes.



Cette partition d'Adrienne Clostre est incontestablement difficile, d'abord par la substance même qu'elle recèle. Indépendamment des moyens pittoresques utilisés dans l'exploitation des voix et des timbres, dans leurs oppositions ou leur utilisation symbolique, c'est une oeuvre très «écrite» qui imposerait presque une audition par fragment, par petites doses de «nietzschéine» ! **La pensée constamment mobile** du philosophe, son sentimentalisme du refus, sa tendresse, toute la gamme fantastique de sentiments qui engendrent des excès que le lecteur doit constamment remettre dans le contexte par des transitions qui lui paraissent illogiques, tout cela, Adrienne Clostre a réussi parfaitement à le faire sentir sans le dompter, mais en suivant la fulgurance de cette course folle de l'esprit qui erre. Ce par une série de visions tour à tour hallucinées et tendres. On pourra certes retrouver ici des souvenirs de Messiaen, de Milhaud ou des Viennois : mais ce serait reprocher l'utilisation du langage actuel. Mais encore faut-il, si l'on souhaite que ce langage s'actualise, l'utiliser comme l'expression contemporaine, ce qui n'esclut en rien la personnalité dont fait preuve à chaque instant Adrienne Clostre au service de la pensée nietzschéenne. Cette oeuvre demeurera pour nous un témoignage de présence affective auprès de celui qui fut un Crucifié vivant dont les générations actuelles reflètent les affres.

P.S. - A la suite de la parution de la première partie de ma présentation de **Nietzsche**, j'ai reçu la rectification suivante d'Adrienne CLOSTRE, pour laquelle je la remercie et qui me vaut d'exprimer mes regrets et mes excuses à Robert GEAY: « La création de **Nietzsche** a eu lieu en avril 1977 au Théâtre Romain Rolland de Villejuif que dirige Robert Geay. Je regrette que vous n'ayez pas cité Robert Geay, car c'est grâce à son courage et à son dynamisme que mon œuvre a pu s'imposer pendant trois ans de suite : en 1977 à Villejuif, en 1978 et 1979 à l'Espace Cardin et enfin à la Télévision (. . . .). J'ai eu la joie de voir mes **Cinq scènes de la vie italienne** acceptées par Marc Soutrot pour le Théâtre musical d'Angers en co-production avec le Centre France-Lyrique pour Paris. Cette œuvre devrait être réalisée dans la Saison 1982-83. Je termine le «Journal» de Kierkegaard pour lequel j'ai aussi bon espoir : les interprètes en seront Udo Reinemann et Jay Gottlieb (le pianiste de **Nietzsche**) . . . ». Heureux de ces bonnes nouvelles d'Adrienne CLOSTRE, je lui exprime au seuil de l'année nouvelle les vœux de nos lecteurs et de moi-même pour la continuation de son œuvre et son audience auprès des amateurs.

J.M.

SCHUBERT ET LE LIED*

par Serge GUT

DIE WINTERREISE

Avant d'aborder la partie proprement musicale, il parait utile de rappeler que la **Winterreise** a été composée sur des textes poétiques de Wilheim Müller qui avait déjà inspiré antérieurement notre compositeur avec son cycle **Die schöne Müllerin** (La belle meunière).

WILHELM MULLER (1794-1827)

Fils d'un maitre cordonnier, il nait à Dessau en Saxe Anhalt le 7 octobre 1794. A l'âge de dix huit ans, il s'inscrit à l'Université de Berlin où il étudie les langues anciennes, la philologie et l'histoire ; mais très vite il participe à la «Befreiungskrieg» (guerre de libération) contre les armées napoléonniennes en 1813-1814. Puis après un long voyage en 1817-1818, le menant en Autriche et en Italie, il devient professeur de langues anciennes au Gymnase de sa ville natale ainsi que bibliothécaire à la cour du Duc de Anhalt.

En 1821, il s'enthousiasme pour l'indépendance grecque et écrit les **Lieder der Griechen** qui l'ont rendu en Allemagne si célèbre qu'il ne fut plus connu que par son surnom de **Griechen-Müller** (le Müller des Grecs).

Homme très cultivé, ayant fait des traductions aussi bien du grec que de l'anglais ou de l'italien Müller fréquente à Berlin - où il séjourne avec plusieurs interruptions de 1812 à 1817 - un cercle littéraire et érudit qui n'est pas sans rappeler celui des schubertiades viennoises, et que fréquentent parmi d'autres le conseiller d'Etat von Stägemann, les poètes Achim von Arnim et Ludwig Rellstab ainsi que le peintre Ludwig Hensel. C'est dans ce cercle que la **Belle Meunière** nacquit en 1817, conçue comme un jeu de société avec répartition de rôles devant être joués et chantés. Müller compléta son recueil en 1818-1820 et les 23 poèmes parurent en novembre 1820 ; mais ce n'est que l'édition de 1823 que connaîtra Schubert.

C'est à tort que les musicologues ont systématiquement rabaissé les qualités poétiques de Müller, en insistant lourdement sur sa médiocrité et allant jusqu'à le traiter de «poétaillon» ! Mais cet avis n'est pas partagé par les hommes de lettres, surtout par ses contemporains. A cet égard, la caution de Heinrich Heine - dans une lettre adressée au poète le 7 juin 1826 - devrait nous faire réfléchir.

«De très bonne heure, j'ai été imprégné par le **Volkslied** allemand..., mais c'est seulement dans vos poèmes que je crois avoir trouvé la sonorité pure et la vraie simplicité auxquelles j'ai toujours aspiré. Que vos poèmes sont purs et limpides ; et ils sont tous des **Volkslieder**».

Heine renouvellera son éloge de Müller dans sa **Romantische Schule.**

LA WINTERREISE DE WILHELM MULLER

Elle parait en deux parties. Les douze premières poésies sont éditées dans la collection **Urania, Taschenbuch auf das Jahr 1823** (Livre de poche de l'année 1823). C'est cette édition que connut probablement Schubert.

Dix autres poèmes parurent les 13 et 14 mars de la même année dans les **Deutsche Blätter für Poesie, Kunst und Theater.** Leur succession est par rapport à celle de Schubert la suivante : 14, 16, 15, 17, 18, 23, 20, 21, 22, 24. Toutefois, le compositeur n'a sans doute pas connu cette édition, mais seulement l'édition complète du cycle auquel ont été ajoutées **Die Post** (13) et **Täuschung** (17) dans un recueil paru à Dessau en 1824 et intitulé **Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten** (Poésies provenant des papiers posthumes d'un voyageur jouant du cor de chasse) avec comme sous-titre : **Lieder des Lebens und der Liebe** (Chants de la vie et de l'amour). Le tout était pourvu d'une dédicace touchante : **Dem Meister des deutschen Gesanges Carl Maria von Weber als Pfand seiner Fraundschaft und Verehrung gewidmet von dem Herausgeber** (Dédié par l'auteur au maitre du chant allemand Carl Maria von Weber en gage de son amitié et de sa vénération). Dans cette dernière édition Müller intercala des poèmes de sa seconde partie parmi ceux de sa première changeant ainsi complètement l'ordre initial.

CHRONOLOGIE DE LA COMPOSITION DE SCHUBERT

Schubert a **d'abord** composé les douze poèmes parus dans le **Taschenbuch Urania** de 1823 qu'il a sans doute découvert par hasard. L'assertion de Franz von Schober - prétendant que Schubert a trouvé ce recueil dans sa propre bibliothèque - est manifestement fausse et résulte d'une

*Voir l'EDUCATION MUSICALE Nº 271, 272

vantardise. Müller - que le compositeur connaissait déjà par la **Schöne Müllerin** - attira aussitôt son attention et l'inspiration se déclencha spontanément : les douze lieder furent rapidement composés au cours du mois de février 1827, dans l'ordre de leur parution, et Schubert - pour bien montrer qu'il s'agissait pour lui d'un tout sans suite - marqua sur l'autographe le mot FINE. Du reste, sa verve créatrice parait se tarir à ce moment-là.

Quelques mois plus tard, Schubert rencontre l'édition complète de 1824 et, à nouveau, son imagination s'enflamme. Toutefois, il est difficile de dire avec précision quand il se met au travail. On sait que la composition de **Die Nebensonnen** a été faite en septembre, au cours d'un séjour à Graz. Quant au manuscrit complet, il porte la date d'octobre 1827. Schubert ne reprit pas l'ordre définitif du poète, mais composa les douze lieder manquants selon celui-ci, en sautant ceux déjà composés. Il ne fit qu'un seul changement, en intervertissant **Die Nebensonnen et Mut**. La musique parut chez Tobias Haslinger le 14 février 1828 pour le premier recueil et le 30 décembre 1828 pour le second.

Il est intéressant de considérer les autres oeuvres composées par Schubert vers la même époque. Les deux dernières oeuvres importantes composées avec la **Winterreise** furent le **Quatuor en sol majeur** de juin 1826 et la **Sonate pour piano** d'octobre de la même année. Après cette date, Schubert n'a rien composé d'important et son imagination créatrice semble alors tourner à vide. Par ailleurs, il passait par une période de démoralisation intense, ce que Joseph von Spaun confirme dans ses **Erinnerungen** (Souvenirs).

Entre la première et la deuxième série de la **Winterreise**, Schubert composa sa **Deutsche Messe** (1), première oeuvre religieuse en langue allemande depuis février 1816. On ne mentionne pratiquement jamais les affinités de cette oeuvre avec le deuxième cahier de la **Winterreise**, en particulier en ce qui concerne les tournures mélodiques religieuses de certains de ses lieder. Par ailleurs, le plan tonal symétrique par rapport à un double axe central a sans doute eu également une influence :



En été ou automne 1827, Schubert compose les **Quatre impromptus** de l'opus 90, en novembre, le **Trio avec piano en Mi bémol** et en décembre les **Quatre inpromptus** de l'opus 142. Après l'atmosphère tragique et lugubre de la **Winterreise**, ces oeuvres marquent un retour très net vers la joie, l'entrain et la volonté de vivre.

CONSIDERATIONS GENERALES SUR LA WINTERREISE

En ce qui concerne le double cycle poétique, on est d'abord frappé par le fait que celui-ci diffère fortement - et par la forme et par le contenu - de ce que Müller avait écrit avant et, également, après. Cette considération s'applique aussi bien à la première partie qu'à la seconde. Ceci nous rend d'autant plus perplexe qu'aucune circonstance extérieure dans la vie de l'écrivain ne vient fournir une explication quelconque. C'est ainsi que les expressions prosaiques ou enfantines - de surcroit teintées d'atmosphère lugubre et même effrayante - sont des caractéristiques qui ne se retrouvent dans aucune des autres oeuvres de l'écrivain.

Alors que **La Belle Meunière** consistait en une progression de l'action (l'arrivée, l'amour naissant et cru partagé, la jalousie et la perte de l'espoir), la **Winterreise** connait un état purement statique, car toute son histoire se situe dans le passé. Schubert a très bien saisi cette différence ; c'est ce qui explique qu'il ne traduit pas la notion du **Wandern** (voyager) par un mouvement en avant - comme dans la **Belle Meunière** - mais par un tournoiement en rond. Pour bien marquer que dans chaque lied, rien ne se passe et que le **Wanderer** fait du «sur place», il reprend fréquemment le prélude en postlude (Numéros 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 15, 21, 22, 24).

La Belle Meunière allait de l'espoir au désespoir ; la **Winterreise** ne connait que le désespoir et les seuls instants heureux sont ceux évoqués par le souvenir, par le retour en arrière. Celui-ci est traduit musicalement par la tonalité majeure qui devient ainsi encore plus poignante que le mineur lié à la condition présente.

Par ailleurs, il semble bien qu'à plusieurs reprises, on puisse déceler la célèbre **romantische Ironie** à laquelle Mayrhofer fait si justement allusion :

«L'ironie du poète, enracinée dans le désespoir, lui (Schubert) plut ; et il lui donna une expression mordante. J'en fus douloureusement saisi».

En fait, chez Schubert, la douleur prend des allures obsessionnelles et l'on parcourt tous les degrés du désespoir jusquà la folie (**Im Dorfe**) et même l'annihilation de la personnalité (**Der Leiermann**).

Les interprétations psychologiques divergent fortement.
- Pour Chailley, la seconde partie est fondamentalement différente de la première et s'explique par une inspiration maçonnique sous-jaecente (2).
- Pour Goldschmidt et Knepler - dont l'analyse est basée sur la dialectique marxiste - la profonde tristesse de ce cycle est le reflet de la politique répressive et réactionnaire de Metternich, conduisant les êtres épris de progrès et de fraternité au désespoir (3).
- Pour d'autres - fidèles aux explications des amis Joseph von Spaun et Mayrhofer - c'est l'état d'âme dépressif de Schubert qui explique son attitude profondément pessimiste et désespérée :«l'hiver est tombé sur son âme» écrit Marcel Beaufils.
- Pour Fischer-Dieskau, «il n'y a pas d'explication plausible du phénomène **Winterreise**» et l'on doit se contenter de constater que Schubert a été profondément inspiré par le texte de Müller, ce qui ne saurait nous surrendre,

puisqu'il avait su déjà dans sa jeunesse décrire le désespoir sans borne de **Gretchen** ainsi que la plainte de **Hagar**.

Rien n'interdit de mélanger ces diverses interprétations et de les doser dans des proportions variables, selon le penchant de chacun. Personnellement, nous inclinerions volontiers pour l'explication d'un voyage initiatique - pas forcément franc-maçon - réalisé peut-être autant et même plus par instinct que d'une manière volontaire.

Y a-t-il une volonté cyclique ? Sur ce point également, les avis diffèrent fondamentalement. Citons-en quelques-uns.

- Br Massin : «La volonté cyclique dans l'architecture de l'ensemble des vingt-quatre lieder ne semble pas évidente». Puis elle ajoute une remarque qui trahit une fine observation : «L'unité de l'ensemble devient au plus profond une unité de la démarche, une unité de climat» (Schubert, p. 1162).
- Dorel Handman : «Cela dit, aucun plan tonal ne se trouve à la base du cycle. Comment y en aurait-il eu un d'ailleurs, étant donné que ces 24 lieder sont en somme les diverses facettes d'un même état d'âme ? ils sont unis entre eux par la force contraignante de l'expression qui s'exerce dans un même sens, par la **qualité** identique de leur densité» (**Histoire de la Musique**, Encyclopédie de la Pléiade II, p. 350).
- Jacques Chailley : «Il en va tout autrement du second cahier de Schubert qui apparait, contrairement au premier, comme un tout homogène centré autour d'une idée unique de désespoir métaphysique» (**Le voyage d'hiver de Schubert** p. 6). Dans la note I de la même page, on lit la précision suivante : «ce que confirme le plan tonal».

Harry Goldschmidt trouve au contraire une unité globale très marquée, caractérisée par l'emploi de trois motifs cycliques qui reviennent tout au long de l'oeuvre. Ce principe - d'après Goldschmidt - a été repris de Beethoven (**Um die Sache der Musik**, p. 116 ss).

Une évidence frappe : la prépondérance du mode mineur. 16 lieder sur 24 (dont 10 sur 12 pour la première partie) sont de tonalité mineure, tandis qu'il n'y en avait que 6 sur 20 pour la **Belle Meunière**.

Au sujet des tonalités, on remarquera que - entre l'autographe et la première édition - Schubert a transposé plusieurs lieder : Numéro 6 de fa dièse à mi ; Numéro 10 de ré à do ; Numéro 12 de ré à si ; Numéro 24 de si à la (lettre minuscule : tonalité mineure).

DIE WINTERREISE I (4)

Ce cyle de lieder est placé sous le signe du voyage et de la mort, ainsi que de l'obsession du passé : le **Wanderer** n'a pas encore réussi à chasser de son coeur l'image de la bien-aimée qui l'a trahi. Il n'y a qu'un seul itinéraire qui va du départ (**Gute Nacht**) à la solitude (**Einsamkeit**) et aboutit à la résignation. Les moments les plus forts du souvenir sont contenus dans les Numéros 5 (**Der Lindenbaum**), 8 (**Rückblick**) et 11 (**Frühlingstraum**) ; ce sont, du reste, les seuls morceaux majeurs (5 et 11) ou se terminant en majeur (8).

Br. Massin rappelle à bon escient deux vers de Musset pour illustrer l'atmosphère de cette première partie :

«Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur ?»

Tonalement, on remarquera que la même tonalité de **ré** mineur a été choisie pour le premier et le dernier morceau (transposé plus tard en si).

Numéro 1. Gute Nacht

Sans vouloir y attacher une importance particulière, il parait utile de signaler que ce salut prégnant dans sa simplicité qui prélude au cycle, est le même que celui qui cloturait la **Belle Meunière** (Numéro 20, strophe 5).

L'essentiel de ce lied se concentre sur le premier mot **Fremd** (étranger) que Schubert perche en anacrouse sur la note la plus aigue de la mélodie ; celle-ci chute de plus d'une octave. La régularité de l'accompagnement en croches monotones souligne la lassitude et la résignation. On remarquera le passage au mode majeur pour «**Das Mädchen sprach von Liebe...**».

La quatrième strophe est en majeur pour souligner la détermination du jeune homme. Mais la chute en mineur fait tomber le masque : du rêve, on retombe dans la triste réalité.

Numéro 2. Die Wetterfahne

La double signification - à la fois au propre et au figuré - de **Wetterfahne** (Girouette) justifie l'emploi d'une musique descriptive qui correspond à un drame intérieur. L'accompagnement est en conséquence varié et assez agité.

L'arrivée du majeur pour «**Ihr Kind ist eine reiche Braut**» (leur fille est une riche fiancée) est un trait typique de **Romantische Ironie**.

Numéro 3. Gefror'ne Tränen.

Après l'arrêt indiqué par le Numéro 2, le jeune homme repart d'un pas chancelant. Tout le morceau se centre autour de l'attraction **ré bémol→do**, cette dernière note étant un véritable pôle sonore servant de lien unificateur aux diverses sections.

Numéro 4. Erstarrung

Le continuo ininterrompu des triolets confère au lied une monotonie très appropriée au sujet. Par ailleurs, l'ample mélodie chantée est superbement contrepointée tantôt par la basse, tantôt par l'aigu du piano.

On passe en majeur pour «**Wo sie an meinem Arme...**»

Numéro 5. Der Lidenbaum

On assiste ici à un mélange prodigieux de **Volkslied** et **Kunstlied**. En effet, une très grande simplicité mélodique s'allie à une forme extrêmement subtile dont on va examiner les éléments principaux.

Le découpage - contrairement à l'habitude - ne fait pas

correspondre une strophe à une section. Par ailleurs, une sorte de refrain purement instrumental - appelé ici **ritournelle** (R) - revient à plusieurs reprises. On a ainsi le tableau suivant :

Sections	Forme	Strophes	Tonalités
R	x+y		Maj.
I	A	1+2	Maj.
R	x+y		min.
II	A	3+4	min.+ Maj.
III	B	5	min.
IV	A	6+6 repris	Maj.
R	x+y		Maj.

La ritournelle contient deux éléments cycliques qui reviendront en permanence : le battement en triolets de doubles croches (= x) et le pôle sonore formé par la note **si**, renforcé par l'attraction flexible, soit do dièse→si, soit do bécarre→si,(= y).

On remarquera que la ritournelle R n'apparait ni entre les sections II et III, ni entre les sections III et IV. La raison en est que la mélodie de la section III (la seule qui soit de contenu musical différent : B) est accompagnée au piano par les deux éléments x et y de cette même ritournelle. Par ailleurs, l'élément y se retrouve fréquemment aux sections A. On a ainsi un lien unitaire suprastrophique se retrouvant aussi bien à la ritournelle qu'aux sections A et B.

Numéro 6. **Wasserflut**

On revient au mineur, puisque l'on retourne dans le monde présent. La figure rythmique en triolets - déjà présente dans les deux lieder précédents - confère aux morceaux 4, 5 et 6 une sorte de lien unitaire.

Numéro 7. **Auf dem Flusse**

Le rythme de marche du premier lied est repris, si bien que l'on a l'impression d'un «redépart» et que, rétrospectivement, les six premiers lieder semblent former une sorte de premier volet.

Signalons la surprenante modulation de mi à ré dièse sur «**wie still bist du geworden...**».

La découpe ABC présente pour la troisième strophe une très subtile présentation. En effet, la partie chantée est nouvelle (=C), mais elle se profile sur une basse reprenant la mélodie du début (on a donc C sur A), symbolisant ainsi le «reflet» de soi-même dans le ruisseau : «**Mein Herz, in diesem Bache erkennst du nun dein Bild ?**» (Mon coeur, reconnais-tu maintenant ton image en ce ruisseau ?).

Numéro 8. **Rückblick**

La logique modale de Schubert est ici manifeste : tout ce qui concerne l'état présent du **Wanderer est en sol** mineur et tout ce qui a trait au passé en **Sol** majeur. Il y a contraste entre l'agitation essoufflée des sections extrêmes et le calme nostalgique de la section centrale qui n'est pas sans rappeler le **Lidenbaum**.

Numéro 9. **Irrlicht**

Le dernier mot «**Grab**» (tombe) conditionne l'atmosphère : la tonalité est mineure et la pente mélodique générale descendante, ce que les deux premières mesures d'introduction résument parfaitement.

La troisième strophe reprend le principe d'attraction **do→si** déjà rencontré dans le **Lindenbaum**, mais avec parfois des sauts d'octave.

Numéro 10. **Rast**

On retourne pour ainsi dire au point de départ : même tonalité (dans la première version de l'autographe) et même tempo «**Mässig**». Il y a une contradiction fondamentale entre le texte qui parle constamment de repos et la musique qui - par son rythme de scansion de la marche - impose l'idée du «**Wandern**». En fait, le voyage, ici, devient intérieur.

Numéro 11. **Frühlingstraum**

Voici le deuxième lied en majeur du recueil qui toutefois - fait exceptionnel à l'époque - se termine en mineur.

Chacune des deux parties identiques se subdivise en trois sous-sections : a) Maj. : rêve ; b) min. : réalité ; c) Maj. : rêve. La partie c), bien que majeure, a un tempo **langsam, pesant et désabusé. Du** reste, cette sous-section se termine par une interrogation que Schubert a traduite en mineur, pour bien marquer que le rêve est illusoire.

Numéro 12. **Einsamkeit**

La boucle se referme sur un lied semblable au premier : même tonalité de ré mineur (transposée par la suite en si mineur) et même mesure à 2/4.

A une partie calme et monotone succède une partie mouvementée et dramatique qui traduit un sursaut de révolte du jeune homme. Mais les six dernières mesures reviennent au calme du début et affirment la lassitude finale qui conclut ce premier cahier.

(à suivre)



DARIUS MILHAUD

«LA SUITE PROVENCALE»

(Partition de poche : SALABERT)
par
A.M. POZZO DI BORGO
Professeur d'Education Musicale

1. MILHAUD ET LA PROVENCE : «Je suis un Français de Provence».

Darius MILHAUD relate dans ses «Notes sans musique» (1) que sa famille a, en effet, pris le nom de MILHAUD, petite cité d'où elle est originaire, dans le midi de la France. En ce pays, au Moyen-Age, depuis les papes d'Avignon, les juifs vivaient paisiblement dans les limites du Comtat Venaissin. Ses ancêtres firent donc de lui «un provençal de souche très ancienne» (Cl. Roy).

Armand LUNEL, son ami de toujours dit : «Ainsi, le futur musicien (son arrière grand-père étant négociant en amandes) croqua, dès qu'il fut sevré, toutes les qualités d'amandes de la Provence et des pays riverains de la Méditerranée afin que la saveur s'en retrouve un jour dans son «Carnaval d'Aix» ou dans sa «Suite Provençale».

En d'autres termes s'exprime P. COLLAER : «Je ne parviens pas à isoler la musique de MILHAUD de cette ambiance de latinité et d'héllénisme qui caractérise ce rivage méditerranéen, parce que cette musique est fonction de cette terre bénie, parce qu'elle y reste attachée par une nécessité».

Il est donc tout naturel que MILHAUD, profondément amoureux de sa terre natale, ait utilisé le folklore de son pays. Il dit lui-même : «Certaines de mes oeuvres sont en rapport direct, avoué, voulu avec le folklore, avec l'utilisation d'éléments empruntés à la musique populaire. C'est par l'utilisation de mon folklore natal que j'ai commencé. Puis, aussitôt après, je me suis mis à explorer le folklore juif, puis d'Amérique du Sud, nègre, des U.S.A., antillais, martiniquais, etc.

Il faut se servir de ces thèmes populaires pour en faire sa propre musique. Il ne faut utiliser les thèmes empruntés que pour en faire une musique neuve et personnelle».

Cette musique «neuve et personnelle» nous la trouvons déjà dans le «Poème sur un cantique de Camargue» de 1915, dans les oeuvres citées plus haut, dans la «Cheminée du Roi René», etc., oeuvres dans lesquelles les thèmes retrouvés sont assaisonnés avec les épices du 20ème siècle.

Francis POULENC dit aussi en parlant de MILHAUD : «Grâce à son génie, la campagne aixoise embaume les 4 coins du monde».

2. CIRCONSTANCES DE COMPOSITION DE LA «SUITE PROVENCALE»

MILHAUD, à plusieurs reprises, a découvert, au hasard des libraires et des bibliothèques, des chants et danses de son terroir et des oeuvres oubliées, signées par des compositeurs originaires de la bonne ville d'Aix. Ainsi se familiarise-t-il avec les oeuvres de A. CAMPRA (1660-1744) qui naquit à Aix, devint Maitre de Chapelle, à Notre-Dame de Paris, et fut un des grands maitres de l'Opéra français.

En outre, MILHAUD se montra toujours un fidèle fervent des fêtes d'Orange... Laisson-lui la parole : «J'assistais presque tous les ans aux fêtes d'Orange... les spectacles me paraissaient uniques. Les qualités artistiques de ce théâtre m'étonnaient toujours : un soupir, une syllabe, à peine murmurés, étaient perçus par dix-huit mille spectateurs. L'orchestre y sonnait clair, chaque instrument laissant entendre sa ligne qui se détachait, disséquée, sans bavure. L'aspect de la ville était distrayant, les hôtels et les chambres meublées étaient pris d'assaut, les rues et les cafés grouillaient de monde. Le soir, une foule immense déferlait en silence, presque majestueusement, vers le théâtre. Cette atmosphère de beauté et de réjouissances populaire était très exceptionnelle».

En 1936, MILHAUD fut chargé d'écrire la musique et le ballet d'une pièce destinée à être jouée dans ce théâtre qu'il aime tant. Ceci, à l'occasion du 12e centenaire du troubadour Bertrand DE BORN. La «Suite Provençale» qui en fut tirée (et qu'il dédia à son épouse bien-aimée) se composa donc tout naturellement de thèmes provençaux et de thèmes de CAMPRA. Cette «Suite Provençale» fut ensuite transformée en ballet avec un décor d'André MARCHAND. Ainsi, de ballet dont elle était tirée, la «Suite Provençale»

revenait au ballet ! Mais, c'est en version orchestrale qu'elle est présentée le plus souvent.

3. LA SUITE PROVENCALE - PRESENTATION GENERALE

Elle comprend 8 parties différentes qui sont des mouvements d'expression et de couleur très variés. Ces oeuvres paraissent ainsi très contrastées et tiennent ainsi l'attention de l'auditeur.

Louis DUREY s'émerveille : «Les différents thèmes dit-il, sont d'un relief précis, d'une rigoureuse carrure toute classique, le sentiment tonal y demeure impérieux en dépit des modulations subites et des enrichissements sonores que procure l'usage d'une polytonalité qui, jamais ne deviendra système».

L'orchestration (partition de poche - édition SALABERT)

Sont prévus : 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette en mi bémol, 1 en si bémol, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en ut, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, 1 caisse claire, les cymbales, 1 tambour de basque, 1 grosse caisse et l'habituel quatuor à cordes.

On notera, avec Louis DUREY, que pour ces petits ouvrages, «l'orchestration tranchante (où prédominent petite flûte et petite clarinette en mi bémol, trompette et cors) s'appuie sur une percussion dont la caisse claire, la caisse roulante, le tambour de basque et le tambourin provençal situent et délimitent l'ambiance»... de cette province française.

Dans cette suite, MILHAUD a conservé le caractère de la «Suite de Danses» d'autrefois (danses lentes et vives qui alternent) à cela près qu'elles n'appartiennent plus à la même tonalité, comme au 17e et 18e siècles.

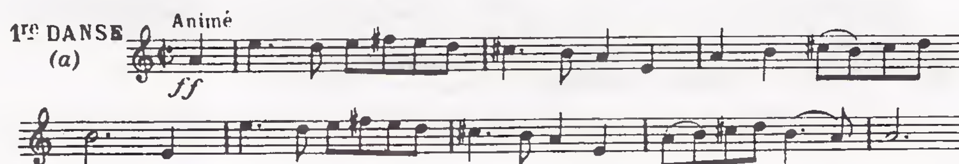
4. ANALYSE PLUS DETAILLEE

1re DANSE - ANIME 𝅗𝅥=80 - mesure à 2/2

Elle débute par un thème joyeux, plein d'entrain (thème 1) où dominent les flûtes (avec à la 11e mesure, introduction du piccolo) hautbois, trompettes, violons. Ce thème est une sorte de refrain, que l'on retrouve avec joie par la suite. On notera la permanence rythmique, pendant 23 mesures de cette formule (2) où timbales, caisse claire, cymbales, grosse caisse se partagent (avec les altos, violoncelles et contrebasses) syncopes et contretemps.

Cette danse peut se diviser ainsi, en 8 parties :

1a) - Thème énoncé plus haut de la mesure 1 à 8, en La majeur, bien qu'il n'y ait aucune altération à la clé et ceci, durant toute la danse.



2b) - Fin, de 8 à 15.

4c) - Avec entrée d'un nouveau thème en canon entre flûtes, hautbois, clarinettes, 1er cors, violons, d'une part, et bassons, 2e cors, trombones et le reste des cordes, d'autre part.
Ce qui est prétexte à une polytonalité piquante, mais sans excès.



5a) - La reprise du thème a en La, arrive après cette diversion (fin de mesure 34 à 42).

6c') - A la mesure 43 jusquà la mesure 50, reprend le thème de C, mais une tierce au-dessus.

7b') - reprend le thème de b, mais en canon, avec une fin légèrement modifiée (mesures 50 à 58).

8a") - reprend le début du thème de a mais agrandi, les valeurs sont allongées. C'est une conclusion solennelle en La majeur (mesures 59 à 66).

Du point de vue tonal, cette danse est principalement en La majeur. Pour reprendre l'expression de Louis DUREY, disons que «les différents thèmes sont d'un relief précis, d'une rigoureuse carrure, toute classique. Le sentiment tonal y demeure impérieux, en dépit de modulations subites (notamment ici, celle en Fa dièse majeure à la mesure 14) et des enrichissements sonores que procure l'usage d'une polytonalité, qui, jamais, ne deviendra système».

Les flûtes (dont le piccolo), la petite clarinette en mi bémol, les roulements de caisse claire donnent la «note provençale» souhaitée pour cette oeuvre et rappellent les

galoubets, fifres et tambourins de la province évoquée.
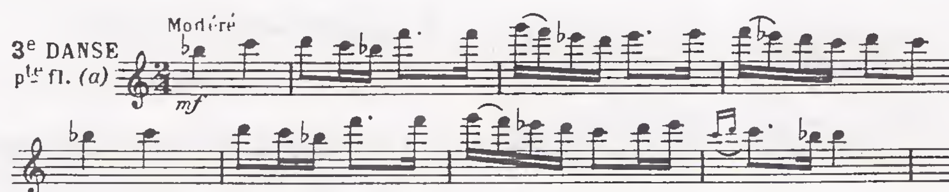
3e DANSE - P. 18 - MODERE ♩=63

Cette danse solide (mais d'une grâce incontestable) sonne bien. Elle a la saveur populaire : A la fois souple et bien rythmée, elle utilise des thèmes qui s'articulent en deux éléments «ouverts» et «clos» - comme le sont, si souvent, les thèmes spécifiquement folkloriques (voir thème a). A noter, encore ici, aucune armature, aucune altération à la clé.
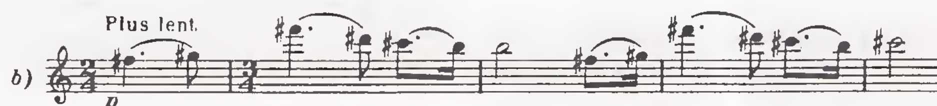
On peut diviser cette oeuvre en 3 parties : A - B - A'

A - Mesures 1 à 41 incluse, peut se subdiviser ainsi :
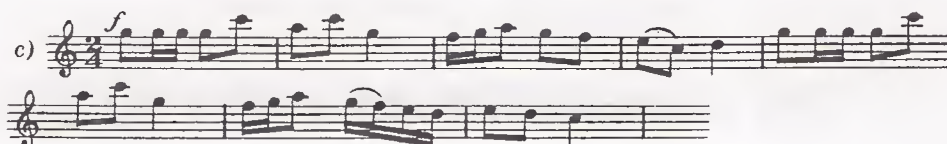
a) Mesures 1 à 8 incluses où se présente le thème principal - en si bémol majeur ; La tonalité est bien affirmée. Les timbales font entendre les tonique et dominante.



b) en Fa majeur - mesures 9 à 16.



c) En do majeur - mesures 17 à 24
Le thème énoncé est ensuite repris en mi majeur - mesures 25 à 32



a') Reprise de a, en si majeur, soit 1/2 ton plus haut.

B - Cette seconde partie, toujours en si majeur, fait diversion : Plus langoureuse, elle fait songer à certaines musiques de films. La percussion y est exclue. Le mouvement est plus lent ♩=56.

Cette diversion est de courte durée (mesures 42 à 48).

A' Cette troisième partie reprend le début de a, avec le retour au mouvement initial : ♩=63. La tonalité de Si majeur est continuée jusqu'à la fin.

Certains instruments, employés au départ de cette danse, manquent à l'appel car il n'y a pas ici que les cordes, les flûtes, les clarinettes, bassons (pp) et les trompettes et trombones en sourdine, telle une musique de cortège qui défile, celle-ci s'estompe peu à peu en douceur.

L'orchestration est la même que pour la danse précédente. Mais, la caisse roulante est ajoutée à la caisse claire.

Pas de polytonalité, mais les deux accords de base donnés par les violoncelles et les contrebasses, accords répétés au cours des mesures qui composent les différentes sections sonnent un peu comme des sortes de «pédales» et apportent ainsi quelques «épices» à ces tonalités pourtant bien affirmées par ailleurs.

5. INTENTIONS PEDAGOGIQUES

Toutes les danses peuvent être intéressantes à écouter. Toutes semblent plaire à toutes les classes. Les jeunes sont sensibles à leur dynamisme, leur gaité, leurs rythmes solides, leurs thèmes faciles à capter et à retenir. La mélodie chez MILHAUD, tient une grande place, elle jaillit comme l'eau d'une source et s'épanouit librement.

6. CONCLUSION

MILHAUD regrette quelque peu de n'être considéré, aux yeux du «grand» public, que comme l'auteur de la «Suite Provençale» ou de «Scaramouche». Ce sont, en effet, ses ouvrages les plus connus. Il dit lui-même : «Bien sûr, on est content du succès d'une oeuvre nouvelle. Et puis,

on s'en irrite. Les interprètes joueront l'oeuvre à succès et négligeront d'autres partitions plus importantes, plus significatives...» !

Il nous a toutefois semblé que la «Suite Provençale» (bien «qu'oeuvre à succès») est vraiment une oeuvre significative du style de son auteur et qu'elle pouvait constituer une très agréable «récréation musicale» en toute classe.

1. «Notes sans musique» : Livre autobiographique (édité chez Gallimard) d'un très grand intérêt. De plus, on le lit avec un réel plaisir.



INFORMATIONS DIVERSES

- **Concerts débats**

Dans le cadre de cette exposition **L'instrument de musique populaire, usages et symboles,** le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction de la Musique, Direction des musées de France, Réunion des musées nationaux) **organise de janvier à avril 1981** au Musée national des arts et traditions populaires **cinq concerts-débats gratuits.**

Samedi 10 janvier 17 h. 30 Cornemuses et vielles à roue du sud-ouest et du centre de la France *avec des musiciens du Conservatoire occitan de Toulouse et des « Thiaulins de Lignières ».*

Samedi 31 janvier 17 h. 30 Harpes celtiques et instruments traditionnels bretons aujourd'hui *avec Alan Stivell.*

Samedi 28 février 17 h. 30 Les instruments de musique mécanique *avec Olivier Roux.*

Samedi 21 mars 17 h. 30 Tambourins, galoubets et autres instruments provençaux *avec « Les Musiciens de Provence».*

Samedi 4 avril 17 h. 30 Vieilles et musettes dans la musique du XVIIIème siècle. *Réalisations : William Christie. Vielle : Claude Flagel. Le nom des autres interprètes sera précisé ultérieurement.*

Grand auditorium Musée National des arts et traditions populaires, 6, route du Mahatma Gandhi 75116 Paris. (métro Sablons) Tél. : 747 69-80.

JAN-DISMAS ZELENKA

un musicien à découvrir

par
M. DUNKER

Avec tous mes remerciements à Reinhold Kubik (Erlangen), Thomas Kohlhase (Tübingen), Wolfram Wehnert et Gerhard Schmid (Marburg) qui m'ont fourni les documents inédits que j'utilise ici.

Le nom de Zelenka (1679-1745) est apparu depuis un peu plus de deux ans sur des pochettes de disques et des programmes de concerts en Allemagne Fédérale. Sa musique instrumentale est actuellement éditée en partitions et en disques (1) mais sa musique religieuse reste encore à découvrir.

C'est la tâche que se sont donnés les musicologues et interprètes cités plus haut, et particulièrement Wolfram Wehnert, directeur artistique du Festival Bach de la Nouvelle Société Bach et chef du Marburger Chor. De nombreuses premières auditions ont été présentées au public allemand par cet ensemble de qualité depuis 1978 : des Psaumes, un Magnificat, Les Lamentations de Jérémie, la Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae, des Réponds pour le Vendredi Saint et la Missa Dei Patris. Des éditions sont en préparation, en particulier par l'association «Erbe deutscher Musik» de Tübingen, et des enregistrements sont parus ou à paraitre.

Ce qui est étonnant, c'est que la musique de Zelenka, au fur et à mesure que nous la découvrons, se révèle faite d'éléments surprenants, inouis et d'une originalité éclatante. Alors on se demande pourquoi ce musicien tchèque du temps de Bach sort si lentement de l'ombre. L'une des raisons est que les documents et manuscrits sont conservés à la Landesbibliothek de Dresde, où l'on accède encore difficilement. Une autre raison est sans doute que le personnage de Zelenka n'a rien d'extraordinaire, c'est plutôt un musicien obscur (n'était-il pas contrebassiste, emploi peu propice à la gloire personnelle !) et bien moins haut en couleurs que J-S. Bach. Nous ne savons pratiquement rien sur sa jeunesse et sa formation musicale, nous avons très peu de documents sur la période de son activité à Dresde. Aucun portrait ne nous est parvenu, ce qui bloque toute représentation imagée, et aucun écrit ne nous renseigne sur sa personne, son caractère et sa vie privée. Il ne faut pas aller trop loin et parler du «mystère Zelenka», il est temps de citer maintenant les quelques faits et dates qui jalonnent sa vie.

Johann (ou Jan) Dismas Zelenka est né le 16 octobre 1679 à Launawitz au sud-est de Prague. Son père fut de 1676 jusqu'à sa mort en 1724 cantor et organiste de l'église paroissiale de Launawitz. Sans doute Zelenka a-t-il reçu de lui sa première éducation musicale. Il a ensuite fréquenté le Collège des Jésuites de Prague, le célèbre Clementinum. Dans la première partition qu'on conserve de lui, datée de 1709' Zelenka se désigne lui-même comme membre de la Chapelle du Comte Ludwig Joseph von Hartig à Prague. Après ce premier emploi, il entra en 1710, sur la recommandation du Comte von Hartig, comme contrebassiste à la Chapelle Royale du Prince électeur de Dresde. Cet orchestre était probablement l'un des meilleurs de son temps. La première grande composition de l'époque de Dresde est la «Missa Sanctae Caeciliae» de 1712, qui frappe par une impressionnante double-fugue à sept parties sur le Qui tollis du Gloria.

Entre 1715 et 1719, Zelenka entreprit des voyages d'études à Vienne et en Italie. En novembre 1715, il obtint, ainsi que d'autres musiciens de Dresde, dont le célèbre violoniste Johann Georg Pisendel, l'un des rares amis que l'on connaisse à Zelenka, une bourse de voyage pour l'Italie. Il s'arrêta d'abord à Vienne en 1716, où il reçut l'enseignement de Johann Joseph Fux (2) pour le contrepoint. Zelenka est alors âgé de 36 ans. En avril 1716 il se rend ensuite en Italie, sans doute à Venise pour étudier avec Antonio Lotti (3)

En 1717 et 1718, il se rend de nouveau à Vienne chez J-J.- Fux et il continue de copier des oeuvres de musiciens célèbres : Palestrina, Morales, Batifer, Frescobaldi, Froberger et Fux. A Vienne, Zelenka donne également des leçons au jeune Johann Joachim Quantz (4) alors âgé de 20 ans.

En 1719, Zelenka retourne à Dresde. En 1722 et 1723, il séjourne en Bohême, en particulier à Prague. C'est là qu'il compose la majeure partie de ses oeuvres orchestrales. Après ce séjour à Prague, il semble que Zelenka n'ait plus entrepris aucun grand voyage.

En plus de son poste de contrebassiste, il accepte en 1719 la responsabilité de la musique religieuse pour remplacer le maitre de Chapelle Johann David Heinichen à la santé chancelante. En 1721 Zelenka obtint le titre de vice-maitre de chapelle pour la musique religieuse, puis après la mort de Heinichen en 1729, il assuma pratiquement les fonctions de maitre de chapelle dans l'espoir d'obtenir aussi le titre. Mais c'est Johann Adolf Hasse (5) qui succéda en 1734 à Heinichen comme maitre de chapelle. Zelenka qui était appelé depuis 1731 «compositeur» (en français !) reçoit finalement en compensation, à partir de 1735, le titre de compositeur d'église, mais sans amélioration sensible de salaire. Nous connaissons de lui deux requêtes au Prince Electeur, de 1733 et 1736, qui jettent une lumière évidente sur sa situation insatisfaisante et blessante.

A partir de 1735, il composa de moins en moins et renonça ensuite volontairement à la composition, en écrivant ses «Missae ultimae» (dernières Messes) dont le titre est pour le moins étrange.

On ne peut que supposer les raisons de cette attitude, se représenter un célibataire endurci, un personnage taciturne et bizarre qui se replie de plus en plus sur lui-même et ne se sent pas de taille à lutter. Si son travail était apprécié à la Cour, il était loin de lui apporter la gloire, ni un salaire approprié, ni même un titre qui lui revenait de droit. Jusqu'à sa mort il resta contrabassiste de l'orchestre de la Cour et responsable de la musique religieuse, sans même être nommé maitre de chapelle. Ne savait-il pas se faire aimer, se mettre en valeur suffisamment pour être honoré des Grands Il mourut dans l'isolement à Dresde en 1745.

Sa musique instrumentale est relativement peu importante en quantité, mais d'un haut niveau et d'une grande originalité. On connait ses Six Sonates en trio, composées en 1715 et 1716 et neuf oeuvres pour orchestre, Capricios de 1718, Suites et Concertos de 1723. Apparemment Zelenka n'a pas écrit d'oeuvres pour instruments à clavier, qui étaient pourtant un genre très apprécié à l'époque.

Les caractéristiques de sa musique instrumentale sont très typiques. D'abord on observe une ligne mélodique très personnelle, avec une invention riche mêlée cependant d'éléments populaires de Bohême. Sa rythmique est sans doute l'élément le plus remarquable, pleine d'oppositions et de contrastes, vigoureuse et agitée. Il utilise volontiers les ostinato rythmiques, les syncopes (peut-être sous l'influence des rythmes slaves) et les rythmes dits lombards (♪♩. ou ♬♩.) qui sont l'inversion des rythmes pointés usuels, la valeur brève tombant sur le temps et précédant la valeur pointée. Il sait user avec subtilité de la tension entre les rythmes binaires et ternaires.

Sa science du contrepoint est exemplaire, et s'il sait utiliser la polyphonie dans toute sa splendeur dans sa musique religieuse, il montre dans sa musique instrumentale une harmonie riche et colorée, pleine d'oppositions et de surprises. Notons par exemple de fréquents changements entre majeur et mineur, dans un but expressif. Le mouvement lent de la 5ème Sonate en trio est un modèle d'harmonie osée avec des retards et des notes altérées.

Il faut ajouter que ses oeuvres sont d'une exécution difficile ; Zelenka demande par exemple au basson du continuo dans les trios une grande virtuosité et même aux cors des oeuvres orchestrales.

La musique religieuse est l'élément le plus important de l'oeuvre de Zelenka, d'abord par la quantité et surtout par la qualité. Le fonds conservé à la Bibliothèque de Dresde est considérable, bien que de nombreuses oeuvres aient été perdues ou détruites :

- les trois grands oratorios sacrés italiens «Il serpente del bronzo» (Le serpent de bronze) de 1730, sur un texte du poète de la Cour de Dresde Stefan Pallaviccini ; «Gesù al Calvario» (Jésus au Calvaire) de 1735, sur un texte du Cavaliere Boccardi ; et «I penitenti al sepolchro del Redentore» (Les pécheurs au tombeau du Redempteur) de 1736, de nouveau sur un texte de Pallaviccini.
- trois cantates sacrées.
- 22 Messes (dont 4 des six Missae ultimae) parmi lesquelles cinq incomplètes ou en mauvais état ; 9 fragments séparés et 9 fragments incomplets de Messes.
- un Requiem de 1733 (deux autres sont perdus) et un Office des Défunts
- 28 Graduels, Offertoires, Hymnes (dont deux Te Deum), Séquences et petites cantates pour soli.
- deux oeuvres sur les «Lamentations Jemeriae Prohetae», des Réponds de la Liturgie de la Semaine Sainte.
- 30 Psaumes et compositions sur le Magnificat, la plupart pour les Vêpres ; 18 Hymnes pour les Complices ; 9 Litanies
- 18 mottets a capella (à 5,6 et 8 voix).

La musique religieuse de Zelenka semble avoir été influencée surtout par J-J. Fux et par A. Lotti. J-J. Fux auprès duquel il étudia à Vienne, avec quelques interruptions, pendant les années 1716 à 1719, lui apporta une science parfaite du contrepoint, qui s'épanouit pleinement dans ses oeuvres pour choeurs, dans l'art de l'imitation, du travail canonique et de la technique fuguée. Il connut d'autre part les oeuvres d'A. Lotti à Prague, rencontra celui-ci pendant son séjour à Venise en 1716, le côtoya enfin de 1717 à 1719 à Dresde où Lotti était maitre de chapelle. L'influence italienne est nette dans les oratorios de Zelenka, du point de vue formel (recitativo secco, recitativo accompagnato, aria da capo), mais on y trouve aussi une ouverture à la française (dans I penitenti al sepolchro der Redentore) et les rythmes typiques de Zelenka.

Si quelques oeuvres trahissent parfois le manque de temps d'un musicien employé de Cour qui doit répondre aux besoins de la liturgie, la plupart sont au contraire de grande envergure. La «Missa Dei Patris», par exemple, première d'un cycle de six Messes appelées Missae ultimae, est une messe baroque d'une heure et demie qu'il n'est pas incongru de comparer à la Messe en si mineur de J-S. Bach. Les choeurs sont d'une ampleur et d'un dynamisme remarquables ; les fugues, le plus souvent des double-fugues, ne sont pas seulement des constructions savantes, elles sont surtout d'un grand effet sonore et expressif. Zelenka utilise

aussi, comme Bach et ses contemporains, des formules musicales symboliques, le chromatisme de la souffrance, la descente en signe d'humilité, le rythme pointé maestoso pour les appels à Dieu, entre autres. Il semble enfin qu'un souci de mise en valeur du texte soit présent chez Zelenka de façon constante, signe d'une forte conviction religieuse et d'une pleine conscience de son rôle de compositeur «Ad majorem Dei gloriam».

Je n'apporterai ici qu'une conclusion partielle à ce qui n'est encore qu'une première approche du personnage et de l'oeuvre de Zelenka (6). Elle serait sous forme de souhait : faire connaitre au public français ce musicien digne d'intérêt, susciter d'autres recherches et espérer de prochaines publications.

NOTES

(1) J-D. Zelenka, Oeuvres pour orchestre, par la Camerata de Bern, Archiv Produktion 2723059 (3 disques).
J-D. Zelenka, Six Sonates en trio, DGG 2708027 (2 disques).
Et pour la musique religieuse : J-D. Zelenka, Magnificat et Psaumes 110, 111, 113, par le Marburger Chor, Carus Verlag FSM 63108.

(2) J-J. Fux (1660-1741) maitre de Chapelle de la Cour de Vienne de 1715 à sa mort, dont on connait le célèbre ouvrage théorique «Gradus ad Parnassum«, traité de contrepoint.

(3) A. Lotti (1666-1740), organiste et maitre de Chapelle à St Marc de Venise se rendra de 1717 à 1720 à Dresde, appelé par le Prince Electeur comme compositeur d'opéras. On peut penser que Zelenka a surtout été influencé par sa musique religieuse.

(4) J-J. Quantz (1697-1773) entrera en 1727 dans l'orchestre de la Chapelle de Dresde comme flûtiste.

(5) J-A. Hasse (1699-1783) arriva à Dresde précédé de la gloire de ses succès d'opéra à Venise et à Naples et triompha malgré sa jeunesse de l'expérience et de la maturité de l'obscur Zelenka. Son influence à Dresde sur l'opéra fut considérable.

(6) Un second article suivra.

bibliographie

par Jean MAILLARD

Une nouvelle Collection, dirigée par Edith WEBER, Professeur à l'Université de Paris-IV (Sorbonne) s'ouvre aux Editions Beauchesne, 72 rue des Saints-Pères à Paris 75007 (548.80.28). Elle propose à un public qui est loin de se restreindre aux musicologues et étudiants en éducation musicale, mais qui est constitué par les amateurs au sens premier, aux habitués des concerts, aux discophiles et même, nous le verrons plus loin, aux linguistes, des volumes portant sur la méthodologie et une première approche de la terminologie musicale en plusieurs langues. Avec sa typographie très aérée en un format pratique, cette collection est d'une consultation très aisée et intéressera directement les professionnels, depuis l'instrumentiste jusqu'au critique musical, en passant par l'enseignant : en un mot, celui qui aime (ou devrait aimer...).

- **WEBER (Edith), La Recherche musicologique, Collection Guides musicologiques numéro 1, paris, Beauchesne (1980) 21 x 15,5 de 172 p. réf. ISBN 2-7010-1010-1.**

Un projecteur tout droit braqué sur les multiples pièges qui se dressent devant le chercheur plus ou moins novice, tel nous apparait ce volume initial de la Collection, signé précisément de la responsable, Edith WEBER. On peut comparer la recherche musicologique (la recherche en général) à la navigation hauturière : plus de limites à suivre pour prospecter, mais un vaste océan de textes, de documents divers à savoir manier avec sûreté pour tracer une loxodromie intelligente. Que de méandres, d'atermoiements, de reculs évités avec cette démarche sûre, et cette documentation rigoureuse proposée ici par Edith WEBER, qui propose un éclairage nouveau et accru sur ces questions d'information et de méthodologie déjà prospectée par des Armand Machabey ou Jacques Chailley. Quatre grandes parties distribuent l'information en **Objets et Méthodes en musicologie** (Musicologie & Sciences historiques), **Sources en musicologie** (écrites, sonores, iconographiques), **Initiation à la recherche** (Approche et méthode de travail, agencement d'une thèse), **Normes de présentation**. Dans toute cette rigueur, que le lecteur ne s'inquiète, la personnalité du chercheur garde ses droits et son efficacité s'en trouve singulièrement accrue. Professionnellement, on ne peut donc que souhaiter le plus vif intérêt des personnes tournées vers la musicologie et ses douces exigences qui font aimer deux fois les oeuvres ou les objets et instruments qui en font l'objet.

- **RAMEAU (Jean-Philippe), Musique raisonnée, Collection Stock plus Musique, textes choisis et présentés par Catherine KINTZLER & Jean-Claude MALGOIRE, Paris, Stock (1980) poche 224 p. réf. ISBN 2-234-01342-9**

Dans cette Collection qui a vu déjà de si précieuses rééditions ou de remarquables écrits de musiciens, une collègue agrégée de philosophe, Catherine KINTZLER s'est associée à un musicien de qualité s'il en fut, Jean-Claude MALGOIRE, pour présenter une anthologie d'écrits de Jean-Philippe RAMEAU à la fois vus sous l'angle de la raison et entendus avec l'oreille du coeur. «Lire ces textes publiés pour la première fois depuis le XVIIIème siècle c'est, nous dit l'Editeur, plonger dans l'ambiance de fièvre intellectuelle qui, vers 1750, entoura l'Encyclopédie. C'est aussi l'occasion pour nous de renouer avec la grande esthétique classique française pour laquelle intelligence et sensibilité n'ont jamais divorcé». Les lecteurs sauraient-ils bouder ce mariage du coeur et de la raison proposé par l'un de nos plus grands maitres ? Sûrement pas, guidés avec l'intelligente sensibilité de Catherine KINTZLER et la pertinence artistique de Jean-Claude Malgoire commentant «L'analyse ramiste du Monologue d'**Armide**».

- **WALLON (Simone), L'allemand musicologique, Collection Guides musicologiques numéro 2, Paris, Beauchesne (1980), 162 p. réf. ISBN 2-7010-1011-X.**

Un Index qui n'est pas tellement loin d'atteindre les trois mille mots, voilà qui suffirait à persuader le lecteur de la richesse de cette seconde livraison de la **Collection Guides musicologiques** dirigée par Edith Weber. L'auteur de cet ouvrage consacré à l'**Allemand musicologique** est bien connue des familiers du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale où elle est Conservateur : Simone WALLON. L'auteur appréhende son sujet non pas sous le seul, quoique important, aspect lexicologique, mais encore sous l'angle «pratique» de la conversation, de l'échange de correspondance, de la discussion avec un amateur et même de la traduction. La partie lexicologique est présentée avec une méthode qui en facilite merveilleusement l'utilisation : Théorie & Technique musicale, Pratique & exécution, l'Histoire et les formes, Vie et sciences musicales.

Ainsi que nous l'avons annoncé dans la présentation

générale de cette Collection, il est indubitable qu'un ouvrage comme celui de Simone WALLON rendra les plus grands services non seulement aux musiciens mais encore aux germanistes, et il est parfaitement souhaitable que nos Bibliothèques scolaires en soient dotées et que ce nouveau livre soit prétexte à fructueux échanges pluridisciplinaires.

- **DELORME (Serge) & GRINDEL (Jacques), Musique par les rythmes - Paris, Magnard (1980), 21 x 29 de 96 p. ISBN 2-210-78300-3.**

Le **Percut'orgue** est un petit clavier électronique aux riches possibilités mélodico-rythmiques déposé et breveté par Serge DELORME, fabriqué et diffusé par la Société Temp'orgue : le présent cahier est une agréable méthode de rythmes réalisée en collaboration avec Jacques GRINDEL. La seconde partie comporte une vingtaine de pièces caractéristiques dont la mélodie est soutenue par une rythmique caractéristique.

- **Roland de CANDE, L'invitation à la Musique, Paris, Edit. du Seuil (1980), 318 p. réf. ISBN 2-02-005596-1**

Nos lecteurs connaissent le zèle et la compétence avec lesquels Roland de Candé poursuit son action au service de la Musique, avec des ouvrages dont on ne saurait dire, bien que leur diffusion soit très large dans le public, qu'ils sont de la vulgarisation. Tout y est net, clair, précis et de la meilleure information. La démarche de l'auteur dans le petit manuel d'initiation qu'est cette nouveauté des Editions du Seuil intitulée **L'invitation à la Musique**, répond avec élégance (et une absence totale de prétention à l'érudition) à une volonté nouvelle de Roland de Candé. Celle de s'adresser à un jeune public qu'on imagine volontiers boulimique de musique et pas toujours soucieux de lire page sur page concernant les oeuvres qu'il écoute. D'où des chapitres cursifs, des titres à l'emporte-pièce (**Haydn ou La Musique du bonheur, Le cyclone Berlioz...**). Ce sont là de sympathiques observations, presqu'au fil de la plume «en suivant l'Histoire» ou «en écoutant la Musique». On pourra s'étonner des courtes discographies sélectives qui terminent chaque chapitre : ainsi, pourquoi «ne pas manquer d'écouter» seulement la **Cantata profana et La Création du Monde**, soit un Bartok et un Milhaud à propos «Des années folles»?

Ce livre sera néanmoins le bienvenu pour les non-initiés sans préjugés ni manies esthétiques.

nOtre discOthèque

par Jean MAILLARD

Parmi les rééditions qui peuvent constituer les éléments de base d'une discothèque à orientation pédagogique, ou d'initiation, nous attirons l'attention de nos amis lecteurs sur les disques EMI TRIANON d'une part, consacré à la **Symphonie espagnole** d'Edouard LALO (1823-1892) par David Oistrakh et le Philharmonia Orchestra dirigé par Jean Martinon (33/30 EMI TRIANON 2 C 027-00816) et, d'autre part, sur cinq pages célèbres d'Alexandre BORODINE (1834-1887) qui sont la **Symphonie numéro 3** (inachevée), **Ouverture, Danses polovtsiennes et Marche** extraites du **Prince Igor** pour lequel sont réunis divers interprètes : London Symhpony Orchestra (A. Dorati), Eastman-Rochester Orchestra (F. Fennel), Concerts Lamoureux (Jean Fournet) & London Philharmonic Orchestra (D. Lloyd Jones). C'est un disque PHILIPS INITIATION A LA MUSIQUE 33/30 st. 6511-017.

- **CACCINI, Euridice - Coffret 3 x 33/30 ARION Chefs-d'oeuvre retrouvés ARN 238023 st.**

Tous ceux qui «ont cher le doux art de Musique» se **réjouiront** de découvrir enfin **de auditu** une entité qui ne laissait pas de mettre l'eau à la bouche à la lecture de nos ouvrages d'Histoire de la Musique. Si le «premier opéra» **l'Euridice** composée en 1600 par le Romain Giulio CACCINI (1550-1618) à l'occasion du mariage d'Henry IV et de Marie de Médicis est historiquement un modèle du nouveau «style représentatif», il demeure avant tout un immense chef-d'oeuvre que nous sommes reconnaissants envers ARION de nous révéler en première mondiale, en co-production avec l'active Maison de la Culture de Rennes et le Théâtre de la Ville de Rennes. Sans qu'il soit ici possible de citer tous les interprètes comme Véronique Diestchy (Eurydice), J. Inigo Foronda (Orphée), José L.A. Chapinal (baryton), Anne Perret (Nymphe du choeur, Proserpine), les Choeurs (dir. J.I. Foronda), soulignons la qualité de cette nouveauté musicologique et surtout musicale réalisée et dirigée par Rodrigo de Zayas et enregistrée en public à Rennes en Janvier 1980. Le coffret est accompagné du livret d'Ottavio Rinuccini avec traductions française et anglaise et d'une subtantielle notice de Rodrigo de Zayas, qui participe à l'exécution au théorbe. C'est une remarquable initiative ARION.

- **SUR LES TRACES DE PETRARQUE & LA VIRTUOSITE DANS LA MUSIQUE SPIRITUELLE DES XVIème & XVIIème SIECLES - 33/30 ARION ARN 38532 st.**

Dans l'optique (il faudrait dire «dans l'acoustique» !) de la nouveauté précédente, ARION propose encore cette merveille de tentative (réussie) d'une résurrection du chant baroque et de sa technique, incompatible avec la notion courante de «chant lyrique». On sait que rares sont les sources qui permettent de statuer, ou plus artistiquement d'infléchir l'interprétation des oeuvres vocales italiennes des XVIème et XVIIème siècles. Nella Anfuso (soprano) nous donne une éclatante démonstration de la beauté et de la spécificité de ce lyrisme dans des pages inspirées de la liturgie ou par des **Sonnets** de Pétrarque, et qui sont dûes à des maitres baroques plus ou moins oubliés : Filippo VITALI, Sigismond d'INDIA, Marco da GAGLIANO, Francesco SEVERI, Francesca CACCINI, Giovanni P. DURANTE. Nella Anfuso, dont on admirera le pur et élégant organe de soprano, est accompagnée par Guy Robert au luth et au théorbe et Arsène Bedois à l'orgue.

- **M.A. CHARPENTIER, Judith - 33/30 ERATO STU 71282 st.**

Une splendeur que cet oratorio **Judith sive Bethula liberata** de Marc-Antoine CHARPENTIER (ca. 1634-1704) qu'on a trop complaisamment considéré comme écrasé sans vergogne par **Lully.** De cette page fondamentale de la musique française religieuse, ERATO nous offre une interprètation somptueuse par Colette Alliot-Lugaz et Lynda Russell (sopranos), Anthony Roden et Michael Goldthorpe (ténors), John York-Skinner (contre-ténor), Richard Jackson et John Tomlison (basses), l'English Bach Festival Chorus, l'English Bach Festival et le Baroque Orchestra. Cette réalisation de Roger Blanchard bénéficie d'une excellente prise de son de Pierre Lavoix. La pochette présente le texte en traductions française et anglaise. Cette belle nouveauté existe également en **Cassette MC 71282.**

- **G.A. HOMILIUS, Chorals & Trios - 33/30 ARION ARN 38552 st.**

Georges Guillard est fort connu dans le monde musical et universitaire. Organiste adjoint à Dominique Merlet en la tribune de N.D. des Blancs-Manteaux, il touche là un instrument magnifique réalisé par Alfred Kern en 1967-68 dont la composition offre toute authenticité dans l'interprétation des baroques allemands. Muni du triple atout d'organiste, de musicologue et plus encore, de musicien (jusqu'au bout des doigts ! dit le proverbe), Georges Guillard a mis en action son bel enthousiasme pour révéler aux Français, et aux Allemands même, un compositeur fort peu connu, Gottfried-August HOMILIUS (1714-1785), rangé avec une certaine humeur péjorative et trop hâtivement parmi «les élèves de Bach», dont l'originalité n'a rien d'évident. Quelle maladie de vouloir rechercher l'originalité à tous crins. Ces **16 Chorals et ce Trio en sol Majeur** que Georges Guillard est allé rechercher à Dresde sur les traces même d'Homilius révèleront au monde musical qu'il existe de merveilleuses musiques, même chez les épigones.

- **JOSEF & MICHAEL HAYDN, Paukenmesse & Tenebrae factae sunt 33/30 EURODISC 200 669/AE 660 st.**

Gravée en R.F.A. et diffusée par EURODISC, cette nouveauté présentée par Carl De Nys présente deux pages religieuses qu'il est intéressant de mettre en parallèle : **la Missa in tempore belli** dite couramment Paukenmesse de Josef HAYDN (1732-1809) et le motet a cappella **Tenebrae factae sunt** du jeune frère, Michel HAYDN (1737-1806). A la vérité, les deux pages s'opposent bien que d'orientation religieuse toutes deux. L'une est un motet de quelques minutes, alors que la **Messe pour le temps de guerre** de Josef est une composition de caractère solennel, avec des effets qu'il sera aisé de rapprocher de la Symphonie 103. Elle a été conçue en 1796, en une époque où les armées européennes étaient en conflit contre la jeune République française et que Bonaparte se couvrait de gloire en Italie. Haydn avait déjà, à l'époque, composé au moins sept ou huit autres messes. Ces deux oeuvres diverses ont pour interprètes Sheila Armstrong (soprano), Julia Hamari (contralto), Rudiger Wahlers (ténor), Karl Ridderbusch (basse)' les Choeurs de la Cathédrale Ste Edwige et la Domkapelle de Berlin sous la direction de Roland Bader.

- **SCHUBERT, Oeuvres pour piano - 33/30 METROPOLE Prestige du piano 3 réf. 2599 013 (POL 380) st.**

Professeur au Conservatoire National de Versailles, Désiré N'Kaoua pénètre avec clarté, lucidité la sensibilité de Franz SCHUBERT (1797-1828) dans un concert proposé par METROPOLE et où sont inscrites la **Sonate DV 845, 17 Laendler, 14 Ecossaises, 14 Valses**. A l'émouvant message de la **Sonate en la mineur**, Désiré N'Kaoua offre en contraste un beau choix des quelques 350 pièces pour piano de caractère divers composées par Schubert. Il passe d'un registre à l'autre avec une grande flexibilité de style et une intelligence des textes que révèle sa présentation sur la pochette de cette belle nouveauté.

- **MUSIQUE FRANCAISE POUR LE PIANO A QUATRE MAIS - Coffret ARION 3 x 33/30 ARN 336 025 st.**

Avec générosité, ARION ne nous refuse rien, en dépit de la restriction que je ferai plus loin, en cette année du patrimoine : Christian Ivaldi et Noël Lee, interprètes prestigieux de pages très célèbres pour les unes, découvertes pour les autres, et qui nous permettent de feuilleter avec un plaisir musical profond, l'album de famille du piano français entre 1870 et 1930 avec GOUNOD (**Sonate en Mi bémol Majeur I**), MASSENET (**L'année passée et 1ère Suite**), BIZET (**Jeux d'enfants**), CHABRIER (**Cortège burlesque et Souvenirs de Munich**), FAURE & MESSAGER (**Souvenirs de Bayreuth**), CAPLET (**Un tas de petites choses pour les enfants bien sages**), SAINT-SAENS (**Berceuse**), SATIE (**3 morceaux en forme de poire**), Gabriel FAURE (**Dolly**), Maurice RAVEL (**Ma Mère l'Oye**), et Claude DEBUSSY (**Six Epigraphes antiques**). On devine mon dépit, et c'est la ma seule restriction, de ne pas trouver ici d'éternels oubliés, comme le charmant Ropartz des **Petites pièces pour Gaud**. Mais cette réalisation doit attirer impérativement toutes les attentions soucieuses de bonne musique.

- **DIVINE LITURGIE ORTHODOXE - Album 2 x 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 7869 1/2 g.u.**

Un enregistrement exceptionnel, réalisé avec «la bénédiction de Sa Sainteté Pimène, Patriarche de Moscou et de toute la Russie». Enregistrement à ne pas écouter d'une oreille distraite ou avec le simple intérêt musical indubitable qu'il recèle néanmoins. En effet, entremêlés des carillons du Monastère de la Trinité Saint-Serge à Zagorsk, les Choeurs de la Laure de la Trinité Saint Serge et de l'Académie ecclésiastique de Moscou sous la direction de l'Archimandrite Nikolai Vassilievitch Matfei ont enregistré ici avec une foi, une spontanéité qui sourd à chaque instant, les **Offices de Pâques, de la Pentecôte et de l'Assomption**, ainsi que la **Divine liturgie & Fête de la Saint Serge** de Radonèje. L'auditeur qui participe malgré lui sort bouleversé pour de multiples raisons pas toutes musicales ou confessionnelles. Il n'y a certes pas que nos compatriotes d'origine Russe qui se sentiront à l'audition de cette gravure LE CHANT DU MONDE, pénétrés jusques au fond de l'âme par la spiritualité de ce témoignage.

- **KAN A DISKAN 1955-1980 - 33/30 RIKOU SONER RS 179 M 103.**

Si l'année dite «du Patrimoine» a connu bien des omissions, des oublis pénibles, il n'en demeure pas moins qu'elle a connu également de remarquables réussites, et pas nécessairement grâce aux pouvoirs publics. Les initiatives privées méritent souvent les éloges les plus vifs. C'est le cas de cette

nouveauté RIKOU SONER, label breton dont j'ai à diverses reprises signalé les belles réalisations à nos amis. Sans que les responsables se réfèrent le moins du monde d'ailleurs à cette année du patrimoine, ils honorent ici toute la Basse-Bretagne, et très particulièrement la Région si attachante de Poullaouen et sa tradition unique du **Kan ha diskan**, que je traduirais volontiers par **chant à rechant**, dans laquelle une chaine dansante est entrainée par deux chanteurs, l'un étant le **meneur, celui qui propose une intonation et une mélodie**, l'autre étant son reflet, son écho musical avec un timbre généralement plus assourdi : en quelque sorte, la même position que la **bombarde** entrainant le **biniou koz** dans les danses instrumentales. Cette nouveauté, que les néophytes auront peut-être intérêt à écouter en commençant par la face 2, rassemble en une anthologie émouvante et d'une richesse musicale unique **Vingt-cinq années de kan ha diskan**, avec une présentation très originale sous forme précisément, de deux **kan-ha-diskaniou** par l'instigateur de cette résurrection et de cette réalisation : Loeis Ropartz. Je n'ose pas dire ici le mot fameux : «Ah ! les braves gens !»... Mes amis Bretons sauraient dans quel esprit fraternel je l'écrirais. Mais il me semblerait d'une certaine condescendance envers une réalisation qui mérite une **palme d'or** que lui décernerait sans tergiverser notre revue ! Bravo pour le producteur RIKOU SONER, 1 place au beurre 29000 QUIMPER (98) 95-45-82.

LES CHOEURS J.B. COROT DU LYCEE DE SAVIGNY SUR ORGE AU FESTIVAL DU SCHOOLSPROM DE LONDRES 1980

Le Festival des Schoolsprom, fondé en 1975, est placé sous le patronage conjoint des autorités de l'éducation anglaise et du Groupe Times Newspaper.

Il rassemble les meilleurs ensembles scolaires et universitaires de Grande-Bretagne, et jouit d'un très grand renom. Il est entièrement filmé par la B.B.C. et retransmis à Noël — et chaque année une formation étrangère est invitée.

Cette année, les organisateurs ont demandé à **Madame J. AUBRY, Inspectrice Générale de la Musique** de lui désigner une chorale française.

C'est ainsi que j'ai reçu le grand honneur, mais aussi la lourde tâche de représenter, avec mon groupe de 100 jeunes choristes, la France en Angleterre.

Nous nous sommes produits dans 3 concerts successifs — différents chaque soir. Les manifestations musicales avaient lieu au Albert -Hall de Londres, site privilégié où les quelques 6500 places étaient occupées chaque soir par une foule de jeunes et de moins jeunes étonamment enthousiaste et exubérante entre chaque morceau, mais attentive, captivée et disciplinée pour chaque exécution.

Lors de chaque concert, nous donnions en 1ère partie un programme a capella avec les « Tisserands » de F. Poulenc « Yver .. » de Claude Debussy et 2 chansons modernes anglaises spécialement harmonisées pour nous et pour terminer la soirée avant le traditionnel « Land of Hape and glory ». Je dirigeais des extraits du «Requiem» de Mozart le lundi, du « Requiem Allemand » de Brahms le mardi et les « Danses Polovstiennes » de Borodine le mercredi avec chaque jour, un important orchestre de jeunes, différent.

Ma collaboration avec ces jeunes musiciens fut des plus salutaires pour nous tous; avec très peu de répétitions, nous avons pu, grâce à leur excellent niveau, arriver à une grande cohésion de l'ensemble et à vivre de grands moments musicaux dans une ambiance public des plus chaleureuse.

La semaine passée à Londres restera pour nous tous un souvenir exceptionnel et l'on rêve à penser que des manifestations de ce genre, multipliées dans de nombreux pays auraient des répercussions des plus salutaires.

G. BOULANGER

P.S. Les Chœurs J.B. COROT doivent se produire avec l'orchestre national le 28 janvier pour chanter les chœurs de l'Opéra « Louisa Milles » au Théâtre des Champs-Elysées.



EXAMENS ET CONCOURS

C.A.P.E.S. 1980

DICTEE D'ACCORDS

♪ = 116

Expressif

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

OREILLE

1

2

Clarinette en ut

Alto

Basson

3

4

cl. ut

A

B

5

6

cl. ut

A.

B.

Deuxième épreuve

ECRITURE MUSICALE

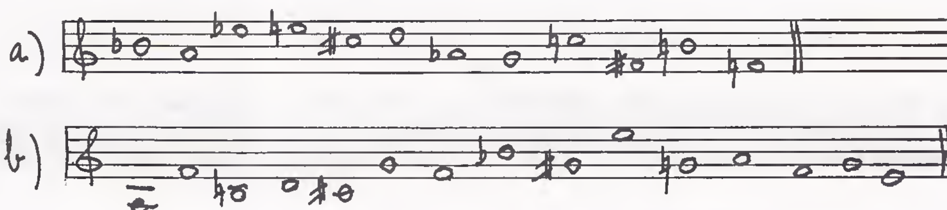
Durée : 6 h.

SUJET Nº 1

Texte à harmoniser pour quatuor à cordes en respectant son style.
Ecrire ensuite, pour cette même formation, une variation ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

SUJET Nº 2

(a ou b au choix)



Phrase littéraire à utiliser éventuellement :

« Tes pas, enfants de mon silence ,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance,
Procèdent muets et glacés ».

VALERY.

Troisième épreuve C.A.P.E.S.

Dissertation sur l'Histoire de la Musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation.

Durée : 6 h.

Le LIED de 1750 à 1828, expression du romantisme littéraire et musical.

- **Arrêté du 27 novembre 1980 B.O. nº 44** (11-12-80)

Calendrier des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, C.A.P.E.S. (épreuves théoriques) - session de 1981.

Article premier. — Les épreuves des concours de recrutement de professeurs énumérés au présent article se dérouleront à partir des dates suivantes en 1981 :

— concours d'agrégations des lycées, à partir du 4 mai 1981.

Agrégation d'éducation musicale et chant choral

lundi 4 mai	Dissertation sur un programme de caractère général	8 h 30 à 14 h 30
lundi 5 mai	Dissertation d'histoire de la musique	8 h 30 à 14 h 30
jeudi 7 mai	Ecriture musicale	8 h 30 à 14 h 30
vendredi 8 mai	Dictée musicale	1 1 h à 12 h

Agrégation d'arts plastiques

lundi 4 mai	Composition d'esthétique et sciences de l'art	8 h 30 à 14 h 30
mardi 5 mai	Composition d'histoire de l'art	8 h 30 à 14 h 30
jeudi 7 mai	Analyse et utilisation d'image	8 h 30 à 14 h 30
vendredi 8 mai	Epreuve plastique de libre expression sur un thème donné	8 h 30 à 14 h 30

II - Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré

- Partie théorique -

I - Section éducation musicale et chant choral

mercredi 13 mai	Contrôle de l'oreille	
	épreuve a) début de l'épreuve	9 h 30
	épreuve b)	14 h 30 à 15 h 30
jeudi 14 mai	Ecriture musicale	8 h 30 à 14 h 30
vendredi 15 mai	Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation	8 h 30 à 14 h 30

INFORMATIONS DIVERSES

● **VILLE DE PARIS**

Concours International de violoncelle Rostropovitch, organisé par « La Recherche Artistique» 10-17 octobre 1981.
Ce concours est ouvert aux violoncellistes de toutes nationalités : Age limite des candidats 33 ans au 10 octobre 1981.
Renseignements et correspondance : La Recherche Artistique, 241, rue Saint-Jacques 75005 Paris. Tél. : 01/ 325 27-99.

● **Ensemble Intercontemporain (Pierre BOULEZ)**

Samedi 17 - Mardi 20 - Vendredi 23 - Samedi 24 janvier 1981. TOURNEE EN FRANCE -

Programme : I. XENAKIS - Morsima amorsima. T. MURAIL - Ethers. A. SCHONBERG - Pierrot Lunaire. Direction : Péter EOTVOS avec Marie-Clauee VALLIN, Soprano.
Samedi 17 - Concert à Villepreux, Théâtre du Val de Gally (21 h) - Mardi 20 - Concert à Arras - Salle des Concerts (20 h. 45) - Vendredi 23 - Concert à Antony - Théâtre Firmin Gemier (21 h) - Samedi 24 - Concert à Petit-Quevilly - Théâtre Maxime Gorki (20 h. 30).

● **Initiation à la Musique Contemporaine**

Du 8 au 13 Février 1981, le Secteur Animation/Pédagogie de l'Ensemble Intercontemoorain organise un stage d'Initiation, destiné aux animateurs culturels et musicaux, aux professeurs, ainsi qu'à toute personne intéressée et susceptible de jouer un rôle actif dans la diffusion de la musique d'aujourd'hui.

PROGRAMME

Les stagiaires auront le choix entre une initiation générale dans chaque discipline (Niveau 1) et un approfondissement dans une seule discipline (Niveau 2).

— **Niveau 1** (Initiation générale)
  . Ecoutes commentées de musique enregistrée (Jean-Marie MOREL).
  . Introduction à l'électroacoustique (Patrick LENFANT).
  . Introduction à l'art vocal contemporain (Irène JARSKY).
  . Jeu sonore (Jacqueline OZANNE).

  (Pour le niveau 1, aucune connaissance musicale précise n'est exigée).

— **Niveau 2** (Approfondissement)
  . Atelier Pratique de l'Electroacoustique (Patrick LENFANT).
  . Atelier Voix : Etude de partition * (Irène JARSKY).
  . Atelier Analyse d'œuvres contemporaines * (Jacqueline OZANNE).

— **Activités communes** aux deux niveaux :
  . Atelier facultatif de pratique instrumentale *
  . Rencontres avec compositeurs et musiciens de l'E.I.C.
  . Assistance à une répétition de l'Ensemble Intercontemporain.
  . Visite de l'IRCAM.

LIEU : Foyer International d'Accueil de Paris La Défense, 19, rue Salvador Allende 92000 NANTERRE.
métro : Nanterre-Préfecture.
HORAIRE : Les activités se dérouleront du lundi 9 au vendredi 13 février de 9 h 30 à 19 h 30. Un horaire détaillé sera indiqué ultérieurement. Accueil à partir du Dimanche 8 au soir pour ceux qui prendront pension au FIAPAD.
Inscription au plus tard le 15 janvier : Ensemble Intercontemporain, 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

COURS REGULIERS DE FORMATION WILLEMS EN FRANCE

● L'année scolaire 1980/81 est une grande année pour le mouvement Willems à Paris. Les interventions ponctuelles se poursuivent dans la classe de Madame Odette **Gartenlaub**, au Conservatoire National Supérieur de Musique. Les étudiants des cours de formation des CMR (Centres musicaux ruraux de France), à Montry voient le diplôme Willems s'intégrer dans leur cycle professionnel. Les deux nouveaux cours introduits en octobre à Cergy-Pontoise laissent bien augurer de l'avenir. Enfin, grâce à M. Francis Balagna, chargé de mission, trois stages de formation Willems sont assurés à Paris,

pour les nouveaux maitres-délégués de musique dans les écoles. En plus de ces quatre domaines réservés aux éducateurs ou professeurs, plusieurs animateurs enseignent l'initiation musicale des enfants, le solfège et l'instrument. Ces activités se font peu à peu reconnaître. On en reparlera . . .

Maurice Martenot, créateur des ondes et de la méthode qui porte son nom est décédé en octobre, victime d'un grave accident de la circulation. Il était né le 14 octobre 1898. (Monsieur Edgar Willems était né le 13 octobre 1890....). Il circulait en vélomoteur à Neuilly, près de son Institut. Il a été renversé par un camion. Maurice Martenot était un humaniste et un inventeur. Il était encore en pleine possession de ses moyens, ainsi qu'il l'avait témoigné lors des journées d'éducation musicale organisées au Conservatoire du Val d'Oise, à Cergy-Pontoise, en janvier 1980, journées qui avaient permis de fructueux échanges.

Un récital Jacques Chapuis. Il aura lieu le vendredi 20 février à 20 h 30 à l'Auditorium du Centre André Malraux, au parvis de la Préfecture de Cergy-Pontoise.

ANNEE SCOLAIRE 1980 / 1981

Lieux	Niveaux	Adresses
LYON	Cert. 1ère année Cert. 2ème année Dipl. 1ère année Dipl. 2ème année Dipl. 3ème année Harmonie piano I Harmonie piano II Pédagogie piano	IMMAL., 8, rue du Plâtre 69001 LYON Tél. (7) 887 24 40
	Interprétation piano **Prof.** *Jacques Chapuis*	id.
	Culture vocale **Prof.** *José Aquino*	id.
Région de PARIS CERGY-PONTOISE	Cert. 1ère année Dipl. 1ère année **Prof.** *Jacques Chapuis* *José Aquino* *et Jean Serry*	Conservatoire du Val d'Oise Auditorium Centre Malraux
STRASBOURG	Cert. 2ème année Dipl. 3ème année Piano **Prof.** *Jacques Chapuis*	ADOPSED 21, rue de l'Observatoire 67000 Strasbourg Tél : (88) 61 68 93
BESANCON	Sens. 1ère année Perf. 3ème année **Prof.** *Jacques Chapuis* *Jean Serry* *René Schmidt* et *Marie Ardiet*	Salle Battant, rue Battant id Inscriptions : Marie **Ardiet** 3, Allée des Bruyères 25000 Besançon Tél. (81) 50 09 22
TOULOUSE	Cert. 1ère année	Ecole Normale 181, Avenue Muret
	Cert 2ème année **Prof.** *José Aquino*	ARLAD, 56, rue du Taur 31000 Toulouse

- **Orchestre Philharmonique de Lille**

Directeur : Jean-Claude Casadesus - Région Nord/Pas de Calais.
L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LILLE FETE SON CINQUIEME ANNIVERSAIRE.

L'année 1980 s'achève sur une tournée pleine de succès pour l'Orchestre Philharmonique de Lille qui, en 15 jours, a parcouru 4 000 Km dans la région de Lyon et de Provence/Côte d'Azur, donné 10 concerts devant près de 10 000 spectateurs.

L'année 1981 commence par trois évènements importants pour l'Orchestre Philharmonique de Lille et son directeur Jean-Claude Casadesus :

— **Le cinquième anniversaire,** l'Orchestre de Lille fut en effet créé le premier janvier 1976.
  Deux séries de concerts seront données sous le signe de cet anniversaire :
  . La première avec Jessye Norman dans les « Nuits d'Eté » de Berlioz.
  . L'autre avec Miguel Angel Estrella qui jouera le « Concerto pour piano n° 3 » de Beethoven dans cinq villes de la Région Nord Pas de Calais.
  Jean-Claude Casadesus dirigera en outre «Coriolan» et la «7ème symphonie» puis la «5ème» de Beethoven.

— **La sortie chez Harmonia Mundi du troisième enregistrement :**
  « La Symphonie Fantastique d'Hector Berlioz.

— **La présence au pupitre de l'Opéra de Paris de Jean-Claude Casadesus**
  pour deux opéras le «Bal Masqué» de Verdi et «Don Giovanni» de Mozart.

Les concerts du cinquième Anniversaire ont lieu :
—les 5 et 7 janvier 1981 à LILLE Programme Berlioz/Beethoven. Soliste : Jessye Norman. — le 9 janvier BOULOGNE - le 10 janvier HENIN-BEAUMONT - le 13 janvier ROUBAIX - le 14 janvier AMIENS. Programme Beethoven. Soliste : Miguel Angel Estrella. Direction : Jean-Claude Casadesus.

- **AVEC 81 7ème SALON INTERNATIONAL AUDIOVISUEL ET COMMUNICATION**

12 - 17 Janvier 1981 - Palais des Congrès - Porte Maillot : 1 semaine pour être au fait de l'actualité et de l'évolution des techniques :
— Conférences - débats - projections - festivals - animations - dossiers - rencontres, sur
— Les techniques nouvelles - vidéodisques et magnétoscopes - télématique et informatique - les meilleurs réalisations diapo et vidéo, pour
— La communication - l'enseignement - la formation - les loisirs - la culture.

- **American Center, 261, Boulevard Raspail 75014 Paris**

Programme de cours variés : **Danse - Théâtre - Musique - Ateliers - Concerts. Renseignements :** Tél. : 633 51-26.

- **Eglise Luthérienne de la Villette,** 55, rue Manin 75019 PARIS.

18 janvier 1981 - 15 h. 30 Concert Spirituel pour le 50ème anniversaire de l'inauguration de l'orgue avec la Chorale St-Grégoire de Paris -(dir. : M. SIMONNOT) et Marie-Louise GIROU.
(Chants Grégoriens, œuvres de Berthier, Buxtehude, Langlois Sweelinck, Telemann).

- **Les concerts de midi**

Les CONCERTS DE MIDI dans l'Amphithéâtre RICHELIEU de la SORBONNE 17, rue de la Sorbonne 75005 PARIS, tous les Vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30.
Vendredi 16 janvier 1981 à 12 h. 30 MUSIQUE ORIENTALE avec la participation du C.E.M.O. (Centre d'Etudes de Musique Orientale Chine - Iran - Vietnam). Présentation des œuvres et des Instruments par TRAN VAN KHE.
Vendredi 23 janvier 1981 à 12 h. 30 QUATUOR LOEWENGUTH - Alfred LOEWENGUTH - Philippe LANGLOIS - Jacques BORSARELLO - Roger LOEWENGUTH : BEETHOVEN - DEBUSSY.
Vendredi 30 janvier 1981 à 12 h. 30 DIVERTISSEMENTS A 4 MAINS: Philippe CORRE - Edouard EXERJEAN. SCHUBERT - FAURE - SEVERAC - CAPLET - DANIEL-LESUR.

- **Ateliers de Lutherie et de pratique instrumentale à partir d'instruments populaires français**

Dans le cadre de l'exposition **L'instrument de musique populaire, usages et symboles,** le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction de la Musique, Direction des musées de France et Réunion des musées nationaux) organise au Musée national des arts et traditions populaires, de janvier à avril 1981, cinq animations gratuites destinées aux enfants de 8 à 12 ans.
Mercredi 7 janvier : La Guimbarde (3 séances : 14 h, 15 h, 16 h.) — **Mercredi 4 février : Le «Toulouhou »** (2 séances : 14 h., 15 h. 30). **Mercredi 25 février : L'Epinette des Vosges** (2 séances : 14 h, 15 h. 30). **Mercredi 18 mars : La Flûte de Pan** (2 séances : 14 h, 15 h. 30). **Mercredi 1er avril : Les «Cuillères »** (3 séances : 14 h, 15 h, 16 h).
Entrée libre dans la limite des places disponibles. L'inscription est conseillée.
Pour tous renseignements : Musée National des arts et traditions populaires (service d'action pédagogique), 6, route du Mahatma Gandhi - 75116 Paris. Métro Sablons. Tél. : 747 69-80.

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972